

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA III
(Lengua y Literatura)



TESIS DOCTORAL

**Tres novelas del posboom latinoamericano y sus
versiones fílmicas (Puig, Skármeta y Mastretta)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alejandro José López Cáceres

DIRECTOR

Joaquín María Aguirre Romero

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Filología Española III (Lengua y Literatura)



TESIS DOCTORAL:

Tres novelas del posboom latinoamericano
y sus versiones fílmicas (Puig, Skármeta y Mastretta)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR:

Alejandro José López Cáceres

DIRECTOR:

Doctor Joaquín María Aguirre Romero

Madrid, 2015

ISBN:

© Alejandro José López Cáceres, 2015

**Tres novelas del posboom latinoamericano
y sus versiones fílmicas (Puig, Skármeta y Mastretta)**

TESIS DOCTORAL:

Alejandro José López Cáceres

DIRECTOR DE TESIS:

Doctor Joaquín María Aguirre Romero

DOCTORADO:

**La lengua y la literatura en relación con los medios de comunicación
(Plan 212)**



Departamento de Filología Española III

Facultad de Ciencias de la Información

Universidad Complutense de Madrid

2015

Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento a la Universidad del Valle por la Comisión de Estudios que me otorgó para realizar mis estudios doctorales y por el apoyo que me ha brindado a lo largo de mi carrera, muy especialmente a todos/as aquellos/as colegas, estudiantes, egresados, funcionarios/as y amigos/as que conforman la Escuela de Estudios Literarios.

También quiero agradecer a los profesores/as, compañeros/as doctorandos y funcionarios/as de la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid por el respaldo y acogida que me brindaron a lo largo de esta valiosa e inolvidable estancia doctoral. Y deseo hacer mención especial de la Doctora Ana María Vigara Tauste (QEPD), quien en calidad de directora de este programa doctoral me recibió y orientó durante estos años. La más entrañable gratitud de mi memoria para ella.

Quiero manifestar igualmente mi agradecimiento con todo el personal de las diferentes bibliotecas en las cuales llevé a cabo esta investigación, sin cuya ayuda habría sido imposible realizar este trabajo: la Biblioteca Nacional de España, las diferentes bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle.

Finalmente, deseo agradecer a toda mi familia por su extraordinario e incondicional apoyo en la vívida e intelectual aventura significada en este doctorado. Y, por supuesto, de manera muy especial, agradezco a mi esposa Soranlly Gómez y a mis hijos José Jacobo, Carmen Lucía, Laura Sofía y María Luisa. Sin ellos ninguna aventura tendría sentido.

RESUMEN

Esta tesis se propone realizar el análisis de tres novelas representativas del post-boom latinoamericano y de los trasvases fílmicos a los cuales dichas obras literarias han dado lugar. Las obras precursoras son: “El beso de la mujer araña” (1976), de Manuel Puig; “El cartero de Neruda (Ardiente Paciencia)” (1985), de Antonio Skármeta; y “Arráncame la vida” (1985), de Ángeles Mastretta. Las respectivas adaptaciones cinematográficas son: “El beso de la mujer araña” (1985), de Héctor Babenco; “Il postino” (1994), de Michel Radford; y “Arráncame la vida” (2008), de Roberto Sneider. Éste es, pues, un análisis de carácter comparativo en el cual se rastrearán las relaciones entre dichos textos literarios y sus trasvases.

El primer capítulo, “Consideraciones generales sobre la adaptación cinematográfica: Hacia un marco teórico-metodológico”, procura presentar una metodología crítica para llevar a cabo los análisis propuestos. Interesa aquí rastrear el diálogo estético entre el texto cinematográfico y el literario. Y dado que se presta especial atención a las transformaciones llevadas a cabo en las adaptaciones, se proponen hipótesis interpretativas que procuran dar cuenta de los cambios en cuestión. Para tal efecto, se acude a la noción de “poética de autor” —en su doble carácter temático y representacional— con el objetivo de observar de qué modo cada trasvase ha tomado o no en cuenta la cosmovisión que subyace al texto literario precursor; es decir, de qué modo se produce el diálogo estético al que aludimos. En este orden de ideas, el acercamiento a la “poética de autor” que rige el trabajo ficcional de Puig, Skármeta y Mastretta nos ha llevado a realizar una lectura extensiva de sus respectivas obras literarias.

En el segundo capítulo, “La novela en el contexto del post-boom latinoamericano”, se realiza una labor de contextualización. Aquí se examina el campo de la novela durante la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica: las transformaciones respecto del paradigma ficcional del “Boom”, las fuertes dificultades de legitimación cultural que tuvieron los escritores del post-boom —como Puig, Skármeta y Mastretta—, las nuevas dinámicas de relación con los lectores propuestas por estos autores, sus entrañables relaciones con la cultura popular y mass-mediática, su alejamiento de la “alta cultura”. En otras palabras, aquí se estudian los elementos comunes, históricamente circunscritos, que hay en las concepciones ficcionales de estos escritores.

Los capítulos tres, cuatro y cinco corresponden al trabajo analítico propiamente dicho. El tercero se ocupa de “El beso de la mujer araña”, de Puig, y del trasvase realizado por Babenco; el cuarto, de “Ardiente paciencia (El cartero de Neruda)”, de Skármeta, y de la versión fílmica de Radford; el quinto, de “Arráncame la vida”, de Mastretta, y de la adaptación llevada a cabo por Sneider. La estructura de estos tres capítulos es similar. Cada uno de ellos se abre con el estudio de la poética narrativa del autor de la obra precursora —a su vez, este apartado inicia haciendo un breve recorrido biográfico-literario sobre los inicios escriturales de cada novelista—; esto es, con un análisis de los elementos temáticos y representacionales que fundamentan su trabajo narrativo (dicho estudio ha implicado la lectura transversal de las diversas obras de cada autor, a objeto de establecer sus constantes ficcionales). Seguidamente, se pasa al estudio de la obra literaria puntual a partir de la cual se ha realizado el trasvase fílmico. Una vez concluida esta tarea, se ha procedido a realizar el análisis de la adaptación cinematográfica —este apartado se inicia con un sucinto recuento del proyecto fílmico

que dio lugar a la película—. El trabajo comparativo entre cada filme y su novela precursora se detiene a destacar las transformaciones más importantes que han tenido lugar en la adaptación. De este modo se rastrea el tipo de diálogo estético que se produce en el trasvase, si los cambios han implicado o no una afectación significativa respecto de la cosmovisión fundante del texto literario, si los adaptadores han previsto o no estrategias de mitigación en caso de transformaciones de esta naturaleza, o si han preferido trazar nuevos recorridos temáticos y representacionales; es decir, si han optado por desarrollar cosmovisiones alternas a aquella que rige el texto precursor.

ABSTRACT

This thesis proposes the analysis of three representative novels of the Latin American post-boom and their film adaptations. The precursor novels include: “El beso de la mujer araña” (1976), by Manuel Puig; “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” (1985), by Antonio Skármeta; and “Arráncame la vida” (1985), by Angeles Mastretta. The respective film adaptations include: “El beso de la mujer araña” (1985) by Hector Babenco; “Il Postino” (1994), by Michel Radford; and “Arráncame la vida” (2008) by Roberto Sneider. This is, then, an analysis of comparative nature, in which the relations between literary texts and such adaptations will be studied.

The first chapter, “Consideraciones generales sobre la adaptación cinematográfica: Hacia un marco teórico-metodológico”, seeks to provide a critical method to carry out the proposed analyzes. The interest here is to trace the aesthetic dialogue between film and literary text. Since special attention is paid to the transformations carried out in adaptations, we provide interpretative hypotheses that

attempt to account for the changes in question. To this end, we turn to the notion of “the poetry of the autor” in its dual meaning: thematic and representational, in order to observe how each adaptation has taken into account or not the worldview underlying the precursor literary text, ie how the aesthetic dialogue that we alluded occurs. Therefore, the approach to the “poetry of the autor” that governs the fictional work of Puig, Skármeta and Mastretta has led us to make an extensive reading of their literary works.

In the second chapter, “La novela en el contexto del post-boom latinoamericano”, a work of contextualization is made. Here the field of the novel is examined during the second half of the twentieth century in Latin America: the transformation in the fictional paradigm of “Boom”, strong cultural legitimization difficulties that the writers of post-boom had —like Puig, Skármeta and Mastretta—, the new dynamics of relationship with readers proposed by these authors, their intimate relationship with popular culture and mass-media, and their distance from the “high culture”. In other words, we have studied common elements in these writers’ fictional ideas in historical sense.

Chapters three, four and five correspond to the analytical work itself. The third deals with “El beso de la mujer araña”, by Puig and its transfer film by Babenco; the fourth, deals with “Ardiente paciencia (El cartero de Neruda)”, by Skármeta and its film version of Radford; the fifth, deals with “Arráncame la vida”, by Mastretta and its adaptation carried out by Sneider. The structure of these three sections is similar. Each one opens with the study of the author poetic narrative in his/her precursor novel —in addition, this section begins with a brief biographical-literary tour on the beginning of every novelist—; that is, an analysis of the thematic and representational narrative elements that underlie his/her work (this study implies cross reading of several books

from each author, in order to establish their fictional pattern). Right after, we study the specific literary piece which is the base for the adaptation film. Once concluded this task, we proceed to the analysis of the film adapted —this section begins with a brief account of the film project that resulted in the movie—. The comparative study between each film and novel precursor focuses on highlighting the most important changes that have been made in the adaptation. In this way, we study the kind of aesthetic dialogue that occurs in the transfer film, if changes have involved a significant effect regarding the foundational worldview of the literary text, or if the adapters have planned mitigation strategies in case of deep changes, or if they prefer different narrative ways, another thematics and plot new routes; that is, if they have chosen to develop alternative worldviews regarding the precursor text.

Índice

Introducción.....	12
1. Consideraciones generales sobre la adaptación cinematográfica: Hacia un marco teórico-metodológico.....	18
1.1. Más allá de los “equivalentes expresivos”.....	18
1.2. Sobre el concepto de “adaptación” y la cuestión terminológica.....	21
1.3. Requerimientos y criterios que determinan las transformaciones en la adaptación cinematográfica.....	26
1.4. El debate sobre la noción de “fidelidad” al texto literario.....	33
1.5. Más allá de la “fidelidad”: el diálogo con la obra precursora.....	43
2. La novela en el contexto del post-boom latinoamericano.....	57
2.1. El problema de la denominación “post-boom”.....	57
2.2. Boom y post-boom, ¿generaciones, movimientos, momentos?.....	64
2.3. El post-boom y sus dificultades de legitimación cultural.....	72
2.4. Hacia una caracterización de la novelística del post-boom.....	75
2.4.1. La concepción escritural.....	76
2.4.2. El contexto de época.....	85
2.4.3. Los temas recurrentes.....	90
2.5. Literatura y mercado: anotaciones sobre el declive del post-boom.....	93
3. “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig y la versión fílmica de Héctor Babenco.....	104
3.1. Sobre la poética narrativa de Manuel Puig.....	104
3.1.1. Descubrirse novelista: “La traición de Rita Hayworth”.....	104
3.1.1.1. Del cine a la novela y viceversa.....	107
3.1.2. Provocación y heterodoxia.....	116
3.1.2.1. La fascinación por la cultura de masas.....	121
3.1.2.2. Bricolaje, experimentalismo novelístico y ocultamiento del autor.....	126
3.1.3. El fantasma autoritario y los roles alienantes.....	132
3.1.4. La dinámica del lector-confidente.....	135
3.2. Análisis de “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig: Kitsch, autoritarismo e identidad.....	140
3.2.1. Kitsch, divas y cultura pop.....	142
3.2.2. Política y autoritarismo.....	147

3.2.3. Los avatares de la identidad.....	151
3.3. Análisis de la adaptación cinematográfica de la novela “El beso de la mujer araña” realizada por Héctor Babenco.....	153
3.3.1. Un breve recuento del proyecto filmico.....	153
3.3.2. Examen de las principales transformaciones llevadas a cabo en el trasvase.....	156
3.3.2.1. Transformaciones a nivel de las re-narraciones filmicas.....	158
3.3.2.2. Transformaciones a nivel de las estrategias textuales.....	163
 4. “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” de Antonio Skármeta y la versión filmica, “Il postino”, de Michael Radford.....	170
4.1. Sobre la poética narrativa de Antonio Skármeta.....	170
4.1.1. Los inicios y el contexto del post-boom.....	170
4.1.1.1. El culto a la juventud.....	171
4.1.1.2. El artista cachorro y el <i>Bildungsroman</i>	174
4.1.1.3. Cotidianidad y cultura de masas.....	175
4.1.2. “Tiro libre” y la irrupción de la Gran Historia.....	178
4.1.3. Humor y poesía.....	183
4.1.4. La escritura anfibia.....	189
4.2. Análisis de “El cartero de Neruda” (Ardiente paciencia)” de Antonio Skármeta: lo político y lo juvenil, la poesía y el humor.....	193
4.2.1. El tema político.....	193
4.2.2. El erotismo juvenil.....	197
4.2.3. La poesía.....	199
4.2.4. El humor.....	204
4.3. Análisis de la adaptación cinematográfica de “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” en el filme “Il postino” de Michael Radford.....	207
4.3.1. Un breve recuento del proyecto filmico.....	207
4.3.2. Examen de las principales transformaciones llevadas a cabo en el trasvase.....	209
4.3.2.1. Transformaciones a nivel de época y contexto geográfico-social.....	210
4.3.2.2. Transformaciones a nivel de la estructura dramática.....	217
4.3.2.3. Transformaciones a nivel de los personajes.....	221
 5. “Arráncame la vida” de Ángeles Mastretta y la versión filmica de Roberto Sneider.....	225
5.1. Sobre la poética narrativa de Ángeles Mastretta.....	225
5.1.1. Ópera prima y celebridad súbita.....	225
5.1.2. Ángeles Mastretta: Palabra de mujer.....	231
5.1.3. La revolución traicionada: poder, corrupción y vida privada.....	237
5.2. Análisis de “Arráncame la vida” de Ángeles Mastretta: El melodrama parodiado.....	244
5.3. Análisis de la adaptación cinematográfica de la novela “Arráncame la vida” realizada por Roberto Sneider.....	259

5.3.1. Un breve recuento del proyecto filmico.....	259
5.3.2. Examen de las principales transformaciones llevadas a cabo en el trasvase.....	264
5.3.2.1. Transformaciones a nivel de los “micro-relatos”.....	264
5.3.2.2. Transformaciones a nivel del cierre del relato.....	270
Conclusiones.....	276
Bibliografía.....	281
Sobre adaptación cinematográfica.....	281
Sobre el post-boom latinoamericano.....	282
Sobre Manuel Puig y su obra.....	285
Sobre Antonio Skármeta y su obra.....	288
Sobre Ángeles Mastretta y su obra.....	291

Introducción

El presente trabajo se ocupará centralmente de analizar tres novelas emblemáticas pertenecientes al llamado post-boom latinoamericano y las adaptaciones cinematográficas que sobre éstas se han llevado a cabo. Las novelas en cuestión son: “El beso de la mujer araña” (1976), del escritor argentino Manuel Puig; “El cartero de Neruda (Ardiente Paciencia)” (1985), del autor chileno Antonio Skármeta; y “Arráncame la vida” (1985), de la escritora mexicana Ángeles Mastretta. Los trasvases filmicos correspondientes son: “El beso de la mujer araña” (1985), de Héctor Babenco; “Il postino” (1994), de Michel Radford; y “Arráncame la vida” (2008), de Roberto Sneider. Este objetivo de base nos pondrá, desde luego, sobre un tipo de trabajo comparativo cuyo propósito es rastrear analíticamente las relaciones que se establecen entre las tres películas indicadas y sus respectivos textos precursores; es decir, las tres novelas que las anteceden.

En el primer capítulo, titulado “Consideraciones generales sobre la adaptación cinematográfica: Hacia un marco teórico-metodológico”, procuraremos abordar los principales debates que se han presentado en torno a las relaciones entre literatura y cine —entre novela y cine—, concretamente en el ámbito de la adaptación. En esta dirección se hará necesario revisitar la vieja e inagotable discusión sobre la “fidelidad” de la obra filmica al texto literario. Y lo haremos con la intención de revisar los planteamientos desde los cuales se ha radicalizado dicho debate; pero, sobre todo, lo haremos procurando hacernos de una metodología crítica que busque sobreponerse al maniqueísmo en que derivó tal cuestión. Nos interesa, en todo caso, buscar estrategias de análisis que permitan rastrear el diálogo estético que se produce siempre entre una adaptación cinematográfica y la obra literaria precursora; asimismo, nos interesa hacer

un esfuerzo por sortear cierta tendencia al comparatismo más bien mecánico representado en aquellas listas interminables que se dedican a inventariar las transformaciones realizadas en la adaptación de un texto literario, pues entendemos que sin hipótesis interpretativas dichos inventarios se agotan en la descripción. En esta búsqueda metodológica nos apoyaremos en varios trabajos teóricos sobre la adaptación cinematográfica que consideramos especialmente valiosos, como el de José Luis Sánchez Noriega (2000), el de María Cristina Manzano Espinosa (2008), el de Sergio Wolf (2001), el de Joaquín María Aguirre Romero (1989), el de Pere Gimferrer (1985/1999) y el de Carmen Peña-Ardid (1992), entre otros. Y en la dirección de buscar concepciones que enriquezcan este trabajo crítico, que nutran la generación de hipótesis interpretativas respecto de las transformaciones llevadas a cabo en los trasvases filmicos —dado que las transformaciones serán, en todo caso, el elemento que se privilegiará en nuestros análisis de estas tres adaptaciones— invocaremos la noción de “poética de autor”, entendida en las dimensiones de lo temático y de lo representacional inherentes a la cosmovisión de todo/a autor/a. Ahora bien, comprendemos que el análisis de una única obra no permitiría establecer las constantes temáticas ni los paradigmas representacionales de un escritor, así que procuraremos realizar una lectura más extensiva de los autores que nos ocuparán. Con todo, vemos en dicho concepto posibilidades críticas mucho menos equívocas y etéreas que las de aquel “espíritu de la obra” que tantas confusiones y malentendidos ha generado en este campo de trabajo. En otras palabras, cuando nos referimos al propósito de analizar el modo en que dialogan los textos implicados en cada trasvase, lo haremos estableciendo como núcleo de nuestro interés crítico la “poética de autor” que se erige desde la obra precursora y la manera en que la adaptación la toma o no en cuenta. De allí el énfasis que pondremos

en estudiar tanto los temas como las estrategias de representación ficcional de Manuel Puig, de Antonio Skármeta y de Ángeles Mastretta.

El segundo capítulo, que hemos titulado “La novela en el contexto del post-boom latinoamericano”, se ocupará de indagar el campo de la novela en este continente durante la segunda mitad del siglo XX; es decir, durante el periodo histórico en que fueron escritas las tres obras que operan aquí como textos precursores. Se tratará de realizar un trabajo de contextualización. Empezaremos este estudio con el objetivo de rastrear las razones por las cuales los escritores que desde el inicio de sus carreras se aproximaron a esta tendencia novelística —que ha dado en llamarse “post-boom”— tuvieron tantas dificultades para legitimarse literaria y culturalmente. Tal es el caso de los tres latinoamericanos que aquí nos ocupan. Sin embargo, el propósito más específico de este estudio está ligado a la búsqueda de elementos comunes en las concepciones de novela con las cuales Puig, Skármeta y Mastretta han escrito sus obras literarias. Está claro que todos ellos iniciaron sus carreras bajo el poderoso influjo que significó el llamado “Boom” latinoamericano y resulta innegable que figuras tan potentes y emblemáticas como García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar, José Donoso y Carlos Fuentes ejercieron sobre los escritores emergentes una sombra intensa, un vigoroso efecto de eclipse. En este orden de ideas, el esfuerzo de los nuevos por diferenciarse habría significado una empresa tan ardua como apremiante. Así las cosas, hemos de estudiar las relaciones de continuidad y contradicción entre las concepciones novelísticas del “Boom” y del “post-boom” porque el campo literario latinoamericano durante la segunda mitad del siglo XX pasa protagonista y sensiblemente por los debates estéticos que allí se generaron. Y porque aún cuando sabemos que cada autor literario representa una individualidad creativa, no podríamos negar que los factores de época

juegan un papel determinante en los paradigmas representacionales y culturales con los cuales éstos elaboran sus obras. Dicho de otro modo, tanto los modales expresivos, como los modos compositivos y las dinámicas de relación con los lectores son aspectos del trabajo literario que ponen en juego la individualidad y la dimensión histórico-social. La “poética de autor”, entonces, incorpora ambos vectores. Procuraremos estudiar, en este punto, los rasgos estéticos que comparten “El beso de la mujer araña”, “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” y “Arráncame la vida” en sus concepciones más culturales, como su devoción por los mass media, su inclinación a la cultura popular, su determinación de “divertir” a los lectores y su alejamiento de los parámetros de la “alta cultura”.

Los capítulos analíticos de este trabajo; es decir, el tercero, el cuarto y el quinto, tendrán entre sí una estructura similar. Iniciarán con un apartado en el cual se estudiará la poética narrativa del autor de la obra precursora. En un primer momento se trazará un breve recorrido biográfico-literario que nos hablará de los inicios escriturales de cada autor. A continuación entraremos a hacer un análisis de los elementos temáticos y representacionales que caracterizan su labor ficcional, lo cual implicará la revisión de diversas obras de su autoría, pues, como ya hemos anotado, sólo a través de una lectura transversal es posible identificar contantes temáticas y composicionales en el trabajo de un escritor —prestaremos particular atención en el tratamiento de dicho asunto—. Pasaremos, entonces, al estudio de la obra literaria concreta a partir de la cual se ha llevado a cabo el trasvase fílmico, volviendo especialmente sobre los aspectos más representativos de la poética de autor que se hallan desarrollados en ésta. Una vez concluida dicha tarea, procederemos a realizar el análisis de la adaptación cinematográfica. Haremos, en primer lugar, un sucinto recuento del proyecto fílmico a

partir de información relacionada con las labores de producción, dirección o distribución de la película en cuestión. Seguidamente iniciaremos el trabajo comparativo entre el texto filmico y la obra precursora. Dicha comparación se llevará a cabo destacando las transformaciones más importantes realizadas en la labor de trasvase respecto del texto literario. Se procederá en la escogencia de las transformaciones de las cuales nos ocuparemos en detalle, precisamente, confrontando las implicaciones que éstas hayan tenido respecto de la significación general de la historia relatada y respecto de la poética narrativa del texto precursor. En este sentido, señalaremos si se han generado estrategias cinematográficas que busquen atenuar los cambios temáticos y representacionales, o si por el contrario la obra filmica ha preferido trazar nuevos recorridos que conduzcan a cosmovisiones diferentes de la expresada en la novela de base. De ocurrir esto último, procuraríamos desarrollar interpretaciones concernientes al tipo de diálogo estético que propone el filme respecto de la obra literaria.

Así las cosas, el tercer capítulo se titula “‘El beso de la mujer araña’ de Manuel Puig y la versión filmica de Héctor Babenco”. Éste se encaminará a destacar aquellos asuntos que han hecho emblemática la obra del argentino, tales como la relación de doble vía que en ella se establece entre la literatura y el cine, como la fascinación de este novelista con la cultura de masas, como el profundo drama del autor con las estructuras sociales de carácter autoritario y el tipo de búsqueda literaria a que dicho conflicto lo llevó. También analizaremos los modos en que Héctor Babenco procuró resolver cinematográficamente los retos que le propició un relato literario construido a base de re-narraciones filmicas y de estrategias meta-ficcionales, lo cual lo llevó a realizar transformaciones en dichos niveles precisamente.

El capítulo cuarto se titula “‘El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)’ de Antonio Skármeta y la versión filmica, ‘Il postino’, de Michael Radford”. Estudiaremos cómo este escritor chileno fue uno de los primeros en conceptualizar precisamente sobre el post-boom. Analizaremos el importante papel que juegan en su poética de autor temas como la juventud, como la política, como la cotidianidad urbana y la cultura de masas; asimismo, examinaremos las estrategias de representación más típicas de su trabajo ficcional, como el humor, la poesía y esa escritura anfibia capaz de sobreaguar con igual eficacia en lo literario, lo dramático y lo cinematográfico. De igual manera, indagaremos el interesante modo en que Michael Radford logró sortear los mayores retos de su extraordinaria versión filmica al efectuar habilidosas transformaciones a nivel de época y contexto geográfico-social, a nivel de la estructura dramática y a nivel de los personajes.

Finalmente, el capítulo quinto se titula “‘Arráncame la vida’ de Ángeles Mastretta y la versión filmica de Roberto Sneider”. Nos proponemos confrontar las principales descalificaciones críticas que recayeron sobre esta autora mexicana desde que publicó su primera novela, “Arráncame la vida”. Y procuraremos indagar los elementos propios de su visión de mundo, desde su ambigua relación con el feminismo hasta su fascinación con la cultura popular, desde su decidida confrontación a las estructuras corruptas del poder en su país hasta el modo paródico en que apela al recurso del melodrama en sus ficciones. Asimismo, nos detendremos a analizar la forma en que Roberto Sneider acometió su adaptación cinematográfica transformando la estructura repleta de micro-relatos propia de la novelística de Mastretta y reconstruyendo un aspecto tan sensible como lo es el del cierre final del relato.

1. Consideraciones generales sobre la adaptación cinematográfica: Hacia un marco teórico-metodológico



1.1. Más allá de los “equivalentes expresivos”

Desde los inicios y a lo largo de la historia del cine, la cuestión de la adaptación cinematográfica ha dado lugar a múltiples debates. Y aunque algunos de sus problemas conceptuales han podido ser resueltos al cabo de discusiones que a veces requirieron décadas de controversia, lo cierto es que en muchos aspectos los disensos continúan aún vigentes.¹ No es el propósito de este trabajo ocuparse de dichos debates. Tal como señalábamos en la introducción, procederemos aquí críticamente; es decir, nuestro quehacer habrá de remitirse nuclearmente al análisis comparativo de las obras literarias y sus versiones filmicas antes que al escrutinio teórico sobre las relaciones entre novela y cine. Sin embargo, dado que precisamos la fijación de una metodología para llevar a cabo el procedimiento comparativo, no podremos soslayar algunas conceptualizaciones

¹ Entre los primeros críticos que defendieron la práctica de la adaptación cinematográfica, frente a quienes la consideraban una especie de “afrenta estética” contra la literatura y/o contra el cine, estuvo el francés André Bazin. En uno de sus más célebres e influyentes artículos escribió: “Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura”. BAZIN, André. “En favor de un cine impuro” (1958). En: *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp. Madrid, 2001. Pág. 113.

de base que habrán de orientar nuestra labor. Empezaremos por acoger la definición que nos propone el texto de José Luís Sánchez Noriega respecto de la idea de adaptación, pues nos parece bastante precisa:

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico.²

Ahora bien, para que sea practicable un análisis comparado entre dos textos resulta indispensable que haya un elemento común —o un espectro de éstos—, de manera que el ejercicio de realizar parangones tenga un asidero metodológico viable. En otras palabras, cuando hablábamos de algunas polémicas que pudieron ser superadas con el transcurrir de los años y gracias a valiosas aportaciones teóricas —hechas en momentos muy distintos, como el período de mayor esplendor del formalismo ruso o durante el auge de los estudios semiológicos y la narratología comparada— nos referíamos muy especialmente a aquélla que tiene que ver con la búsqueda de “equivalentes expresivos” entre el cine y la literatura. Éste dejó de ser, desde hace muchas décadas, un camino plausible para las conceptualizaciones y los análisis. Dado que los mecanismos de significación mediante los cuales procede el lenguaje icónico nos resultan hoy tan evidentemente distintos de aquellos que utiliza el lenguaje verbal,

² SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación. Editorial Paidós. Madrid, 2000. Pág. 47.

ningún teórico trataría en la actualidad de formular dinámicas o estructuras de “traducción” que pudieran dar *in abstracto* las claves para realizar el examen comparativo entre textos literarios y sus versiones filmicas. De esta suerte, para el ámbito que nos ocupa —el de la adaptación cinematográfica de una novela—, el espectro común habrá de remitirse obligadamente a aquello que las dos obras comparten de modo esencial: su condición de textos narrativos. Como puede advertirse, la definición del término “adaptación” que hemos citado de Sánchez Noriega parte precisamente de este presupuesto. En este mismo orden de ideas, en el interesante estudio que realizara sobre las relaciones entre literatura y cine a lo largo del siglo XX, Carmen Peña-Ardid planteaba el asunto en cuestión de la siguiente forma: “Dentro de dicho plano y trascendiendo tanto el aspecto lingüístico del discurso literario como el aspecto audiovisual del discurso filmico, suele admitirse que la configuración narrativa y el desarrollo argumental de una fábula serían elementos *comunes y comparables* entre el cine de ficción y la novela.”³

Lo dicho hasta ahora nos pone sobre aviso —respecto de la cuestión metodológica— en cuanto a la manera de proceder cuando se realiza un análisis comparativo de esta índole. En la medida en que los rasgos comunes entre el filme de ficción y la novela se remiten a su compartida condición de *relatos*, no tiene mucho sentido procurar la homologación de elementos expresivos por fuera de esa noción estructural que los arropa; es decir, resulta inconducente e inapropiado formularse preguntas del tipo: ¿Cuál es el equivalente verbal de determinado plano?, ¿cuál la correspondencia audiovisual de aquella palabra? Planteado en otros términos, las categorías analíticas para este tipo de ejercicio habrían de derivarse de los atributos

³ PEÑA-ARDID, Carmen. Literatura y cine. Editorial Cátedra. Madrid, 1992. Pág. 128.

intrínsecos a la narración o deberían poderse relacionar directamente con éstos. Entre otras cosas, porque tanto la palabra —en el caso de la novela— como el plano —en el caso del filme— derivan su significación del lugar que ocupan en esa compleja red de relaciones llamada relato. Así, mucho más procedente y productiva sería la adopción de estrategias comparativas que puedan involucrar nociones inherentes al texto narrativo, como las de personaje, acción, escenario, tiempo, punto de vista, etc. En este preciso sentido, Peña-Ardid nos aclara que la lengua de la novela “no puede estudiarse desde los parámetros puramente lingüísticos, puesto que no estamos ante una sucesión de palabras o de frases cuyo significado se agota en la denotación o está prefigurado por una gramática o un diccionario”. Y a continuación agrega: “su plano de expresión es un conjunto de enunciados que, como en el film, entablan relaciones recíprocas y se organizan en una estructura narrativa más abstracta”.⁴ Quisiéramos anotar que sobre esta particular dimensión teórica resultan especialmente iluminadoras las aportaciones hechas por autores como Seymour Chatman y Christian Metz.⁵

1.2. Sobre el concepto de “adaptación” y la cuestión terminológica

Muchos estudiosos contemporáneos han cuestionado el término *adaptación* por diferentes razones. La más destacada tiene que ver con la enorme proliferación de formatos textuales y de soportes expresivos que la ficción ha ganado culturalmente, tanto en sus modalidades verbales como en las audiovisuales. Esto ha dado lugar a una vertiginosa multiplicación de los trasvases —la cual desborda su práctica más común a

⁴ Ídem. Pág. 158.

⁵ Cfr. CHATMAN, Seymour. Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y en el cine. Editorial Taurus. Madrid, 1990 (1978).
Cfr. METZ, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), Vol 1. Editorial Paidós. Barcelona, 2002.

lo largo del pasado siglo, que iba de las obras teatrales y literarias a sus versiones filmicas—; de esta suerte, hoy es común ver que los textos de base ya no corresponden necesariamente a aquellos que aportan las artes con mayor tradición: los relatos transitan de un soporte a otro en un infatigable ir y venir. Sírvanos como ilustración el caso del cómic y el del videojuego, tipologías textuales y expresivas que son históricamente posteriores al cine y que, no obstante, en la actualidad suelen prestarle su repertorio ficcional; o, en esta misma línea, el caso de filmes que ahora son origen permanente de obras novelísticas. También resulta notoria la abundancia, en la oferta cinematográfica al día, de aquel procedimiento denominado *remake*; esto es: la reelaboración moderna de los clásicos del cine o de los viejos éxitos de taquilla. Como vemos, las rutas que actualmente siguen los trasvases se combinan y se continúan en cascada, de un formato a otro. Todo este fenómeno cultural ha sido llamado *transficcionalidad* por el teórico Richard Saint-Gelais, quien ha conceptualizado profusamente desde una perspectiva estructuralista sobre las nuevas circunscripciones que estas prácticas abren para el trabajo analítico.⁶ Aunque no es éste el entorno que puntualmente nos ocupa en nuestras consideraciones —las cuales se delimitan a la relación literatura-cine—, dejamos anotada esta salvedad terminológica como una importante fuente de reparos al concepto de *adaptación*.

Ahora bien, incluso en el caso de los trasvases que implican la mudanza del relato literario al fílmico hallamos propuestas para nuevos apelativos. En la formulación que realiza Pérez Bowie advertimos la incorporación de un criterio que vendría a establecer una diferencia particular en la manera de considerar las adaptaciones. Y éste tiene que ver concretamente con la dimensión de la autoría, entendida como aquella

⁶ Cfr. SAINT-GELAIS, Richard. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil, Collection Poétique. Paris, 2011.

cosmovisión personal que un narrador desarrolla a lo largo de su obra y que está ligada a sus temas e intereses más íntimos; pero que, al mismo tiempo, se vehiculiza en el texto a través de una forma propia de relacionarse con el lenguaje, con la expresividad constitutiva de su arte. Así las cosas, cuando un director acomete un trasvase de este tipo sometiendo la obra de base a una relectura distintiva —acorde con la subjetividad propia de su universo estético— estaríamos ante un proceso de apropiación artística que desborda las características de una adaptación a la usanza más corriente. Nos dice Pérez Bowie:

La noción de *reescritura* resulta ser más rentable para el estudio de las prácticas adaptativas, especialmente en aquellas que presentan un mayor interés por albergar una opción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación.⁷

Con todo, este autor propone mantener el término *adaptación* para aplicarlo a otro tipo de trasvase literario-cinematográfico; a saber: aquel en cuyo procedimiento no interviene ninguna poética personal de parte del realizador. En estos casos, lo que se presenta vendría a ser una labor de mero traslado del relato, el cual transita de un soporte expresivo a otro. Sin embargo, dichas las cosas de esta manera, nuestro vocablo quedaría lastrado por aquella carga desdeñosa que siempre recae sobre los trasvases de carácter “divulgativo”. Veamos cómo realiza Pérez Bowie su planteamiento:

⁷ PÉREZ BOWIE, José Antonio. “Sobre la reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”. En: PÉREZ BOWIE, José Antonio (editor). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2010. Pág. 26.

Obviamente, el término *adaptación* se puede seguir manteniendo para referirse a aquellos trasvases que no impliquen un trabajo de fondo sobre el texto precedente, sino que consistan en una operación meramente ilustrativa; aunque haya que señalar que la noción de “fidelidad” resulta insostenible a la hora de abordar una adaptación por la multiplicidad de cuestiones que tal noción implica; si afecta la trama, a los personajes o a lo que se suele denominar la “esencia íntima” de la obra.⁸

Lo que resulta incontestable, en todo caso, es la extraordinaria difusión que la palabra *adaptación* tiene y el modo en que ha acompañado, casi desde los inicios del cine, la práctica concreta de los trasvases que tienen al arte fílmico como punto de llegada. Quizás esta circunstancia histórica debería orientar el debate terminológico en la dirección de conservar esta referencia principal en el núcleo del concepto. Con base en esta consideración, sería preferible entonces realizar las variaciones nominativas en función de los diferentes matices que dicha práctica puede presentar; al fin y al cabo, se trata de tipologías, de modalidades, de procedimientos, de estilizaciones al interior de ese expediente central que es la adaptación.

Examinemos una tercera propuesta que se ha hecho en este sentido. Nos referimos a la sugerencia de quienes —empeñados en subrayar un supuesto e insalvable desprestigio o inconveniencia de la palabra *adaptación*— han planteado que es preferible hablar de *transposición*. Tal es el caso de Sergio Wolf, cuyas palabras puntuales retomamos seguidamente:

⁸ Ídem. Pág. 38.

Pero esta discusión, que simula ser terminológica, en verdad se centra en los problemas, sentidos y efectos de una cierta operación. La discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine revela una problemática. Muchos ensayistas y teóricos especulan con la idea de “traslación” y terminan en el término “traducción”, para poco después arribar a “adaptación”, o a la menos vaga, pero no demasiado precisa, idea de “hacer una versión”. Otros estudios optan por usar el término “transposición” como cierto tipo de trabajo de adaptación, diferenciándola de la ilustración o la interpretación. Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de “transposición”, porque designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.⁹

En principio, formularíamos el mismo reparo que ya hemos hecho en relación con la propuesta de Pérez Bowie; aunque agregaríamos un par de apreciaciones adicionales. La primera consiste en recordar que contemporáneamente ha desaparecido aquella mirada peyorativa que otrora recaía sobre el cinematógrafo, la cual se expresaba en términos de la subestimación de sus posibilidades artísticas. De manera que en la actualidad, cuando abundan las obras maestras en el cine —procedentes de muy distintas concepciones estéticas, de diversos autores, países y épocas—, cuando el cine ha conquistado una dignidad cultural plena, las discusiones sobre la *adaptación* no necesitarían acudir a argumentos ni tonos de carácter reivindicativo. Recordemos alguno de los planteamientos que hace Wolf para desestimar este término:

⁹ WOLF, Sergio. Cine / Literatura, ritos de pasaje. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2001. Pág. 16.

La palabra “adaptación” tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen —literatura— “quepa” en el otro formato —cine—: que uno se ablande para “poder entrar” en el otro, que adopte la forma del otro. La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía.¹⁰

La otra acotación que querríamos agregar se refiere al hecho de que las acepciones de un término no tienen por qué suponerse históricamente estáticas; de hecho, nunca lo son. Así las cosas, considerar que en la actualidad la palabra *adaptación* habría de encubrir sinuosamente una descalificación del arte cinematográfico en nombre de una supuesta hegemonía literaria constituye por lo menos un anacronismo. Y podría constituir, probablemente, un exceso interpretativo; más aún si se tienen en cuenta las características del entorno cultural contemporáneo. Nos referimos al hecho innegable de que el consumo masivo de relatos se produce en la actualidad, de modo preponderante, en formatos audiovisuales. De esta suerte y dada su extraordinaria difusión, para hacer referencia a los trasvases narrativos que van de la literatura al cine, antes que utilizar las palabras *transficcionalidad*, o *reescritura*, o *transposición* preferimos mantener el término *adaptación*.

1.3. Requerimientos y criterios que determinan las transformaciones en la adaptación cinematográfica

¹⁰ Ídem. Pág. 15.

La práctica de la adaptación ha estado inmersa siempre en dinámicas diversas, ajenas muchas de ellas a miramientos de carácter propiamente artístico. Y esto es así porque el cine comparte un doble estatuto en lo que se refiere a su elaboración y a su consideración social. Lo que estamos planteando es que su condición de producto cultural tiene tanto de *obra estética* como de *espectáculo público*. Tal es la encrucijada en que ha de laborar todo aquel que realice una película destinada al espectador común —la inmensa mayoría de las producciones fílmicas—; o sea que a dichos requerimientos ha de responder su creación. En este orden de ideas, si tenemos en cuenta los considerables costos financieros en que incurre toda empresa cinematográfica y la necesidad de recuperar la inversión que esto implica —cosa que se hace esencialmente a través de la taquilla—, comprenderemos por qué la dimensión de espectáculo público llega a pesar tanto entre los criterios que rigen la elaboración de un filme. Las más de las veces sucede lo mismo con los parámetros desde los cuales se lleva a cabo una adaptación cinematográfica: éstos suelen provenir de apreciaciones de índole comercial. Y con frecuencia, a decir verdad, ha sido así en detrimento de la calidad estética de las propias obras fílmicas.

Estas particularidades que estamos señalando nos permiten vislumbrar la diversidad de factores que determinan una práctica cultural como la adaptación; es decir, nos ayudan a comprender por qué las decisiones creativas llevadas a cabo durante la labor de trasvase de una obra literaria a su versión fílmica suelen estar sometidas a dinámicas frecuentemente contradictorias: éste no es un proceso que obedezca sólo a consideraciones artísticas. De igual manera, cuando se procede a la valoración de la obra resultante viene a ser previsible que surjan parámetros divergentes. Incluso más allá de las discusiones sobre el valor estético en sí, determinar qué se entiende por una

buena adaptación será siempre motivo de polémica entre los estudiosos de las relaciones entre cine y literatura. Nos ocuparemos de este debate un poco más adelante.

Tenemos entonces que, debido a las circunstancias que venimos planteando, cuando un productor o un realizador adquieren los derechos de una obra literaria, hacen constar legalmente la libertad de que disponen para llevar a cabo su labor de adaptación. A este respecto, Cristina Manzano Espinosa comenta: “La verdad industrial y contractual es que una vez que el productor adquiere los derechos, la obra es suya por el periodo que los disfrute y el análisis del material que ha adquirido para ser convertido en un relato construido con imágenes y sonidos, será una reflexión personal”.¹¹ Y se comprende que así sea, como quiera que —en todos los casos— adaptar implica adecuar una narración a los requerimientos y posibilidades de otro lenguaje: aquí estaríamos ante un primer nivel de elaboración, el cual podríamos denominar de *transformaciones expresivas*. Al mismo tiempo, es preciso señalar que muchas otras modificaciones propias de esta labor obedecen a los rituales de circulación social en que se inscriben los textos, los cuales le demandan a la obra fílmica una serie de características puntuales: aquí podríamos referirnos a *transformaciones pro-receptivas*. Detengámonos un poco más en estas dos ideas.

En relación con las adecuaciones de carácter expresivo que resultan indispensables en la adaptación, sirvanos como ilustración la referencia a las especificidades de cada lenguaje implicado —el literario y el cinematográfico—. Aquí radica el principal foco en lo que a transformaciones se refiere en este tipo de trabajo. Y bien vale la pena señalar, antes de proceder a ejemplificación alguna, que no se trata de sugerir la superioridad de un arte sobre el otro. Aclaremos: así como se puede verificar

¹¹ MANZANO ESPINOSA, María Cristina. La adaptación como metamorfosis: transferencias entre el cine y la literatura. Editorial Fragua. Madrid, 2008. Pág. 124.

la existencia de recursos literarios que no tienen correlato fílmico, también es posible hacer la afirmación contraria, pues hay procedimientos exclusivamente audiovisuales. En esencia, sus materialidades formales son distintas. En la segunda vertiente —la de procedimientos cinematográficos sin equivalentes expresivos en la literatura—, demos por caso emblemático la posibilidad de articular descripciones y acciones con absoluta simultaneidad; y digamos algo más: al tratarse de un recurso estrictamente cinematográfico, está en la base de todas sus manifestaciones narrativas. En la primera vertiente; esto es, la que se refiere a los recursos privativamente literarios, se destacan aquellas opciones que dan acceso directo a la vida interior de los personajes y que están integradas con plena naturalidad al pacto receptivo que tradicionalmente acepta el lector de cualquier novela. Nos dice Sergio Wolf:

En la transposición, si bien hay aspectos de la narrativa literaria que se presumen más factibles de convertirse en escenas cinematográficas —descripciones de lugar o personajes, acciones puras, diálogos—, también es cierto que hay otros aspectos que son la bestia negra, el infierno tan temido, la zona fantasmática del cine basado en obras literarias. Concretamente, lo relacionado con los pensamientos, soliloquios, el fluir de la conciencia y el monólogo interior.¹²

Un lector desprevenido podría suponer que este tipo de inconvenientes se resuelven, simplemente, apelando al recurso de la *voz en off*. No obstante, como bien lo ha planteado Linda Seger, éste es un procedimiento que suele tener más riesgos que beneficios:

¹² WOLF, Sergio. Óp. Cit. Pág. 65.

En muchos casos, esta técnica entorpece la inmediatez del cine, distanciando a la audiencia de la acción, poniendo el énfasis en lo que se está diciendo más que en lo que está ocurriendo. El narrador de una novela nos habla de experiencias subjetivas, pero el cine, a través de imágenes, nos muestra una experiencia objetiva. En la película, el narrador en *off* nos puede contar lo que alguien está sintiendo. Pero esta voz en *off* puede distraernos de concentrar nuestra atención en la expresión de un rostro. Si las palabras del narrador contradicen lo que vemos, puede confundirnos. Si nos cuenta lo que ya hemos visto, el comentario está de más.¹³

Señalamos estos casos de recursos expresivos sin equivalentes en el lenguaje alterno por lo representativos que resultan para ilustrar la obligatoria transformación a que dan lugar cuando se opera un trasvase que va de la literatura al cine. Pero está claro que las variaciones en cada adaptación particular abundan muchísimo más. Lo que nos interesa plantear en este punto es que una buena parte de las transformaciones inherentes a la adaptación cinematográfica vienen a ser adecuaciones a los requerimientos del lenguaje filmico.

Ocupémonos por un momento de lo que toca a las condiciones de recepción, las cuales determinan otro espectro de los cambios necesarios en la adaptación de una obra literaria. Cada soporte expresivo genera sus propias demandas en este sentido y con ello da lugar a diferentes modos de acercamiento al texto. Considérese, por ejemplo, lo relativo a la duración del acto receptivo en un caso y otro. Para lo concerniente al libro, el discurrir de la lectura es muy libre; para la apreciación de un filme, todo se encuentra supeditado al tiempo de la proyección. Esto da como resultado dos estructuras de recepción por completo distintas. Refiriéndose precisamente a estas diferencias, Linda

¹³ SEGER, Linda. El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas. Ediciones Rialp. Madrid, 1993 (1992). Págs. 54, 55.

Seger señalaba: “Muy pocas historias originales serán equivalentes a las dos horas de duración de una película. La novela de seiscientas páginas será demasiado larga; el relato breve o la noticia de periódico, demasiado cortos. *El primer trabajo del adaptador consistirá en averiguar cómo encajar el material de origen en parámetros de tiempo diferentes*”.¹⁴ Otro tanto podríamos decir en relación con los rituales sociales que han terminado generalizándose para el acercamiento a estos dos tipos de textos. El recibo del libro suele ser privilegiadamente individual; el de una película, colectivo. Dicho todo lo anterior, podríamos hacer un planteamiento de carácter general: hay dos tipos de transformaciones que resultan obligatorias en el ámbito de la adaptación. Por una parte, las que provienen de las diferencias de lenguaje; por otra, las que obedecen a la necesidad de adecuarse a protocolos de recepción disímiles.

Ahora bien, aunque sean éstos los dos tipos de modificaciones ineludibles en el ejercicio de los trasvases que se realizan entre textos literarios y cinematográficos, está claro que no son los únicos. Otro buen espectro de los cambios se inscribe en parámetros de carácter estético, incluidos aquellos que se producen como respuesta a las demandas comerciales que recaen sobre la obra fílmica, tal como indicábamos atrás. Refiriéndose a éste que proponemos diferenciar como un tercer horizonte de transformación, en su ya clásico libro sobre el tema, Pío Baldelli señalaba algunas vías estéticamente desafortunadas para el ejercicio de la adaptación; es decir, para la elección de los presupuestos desde los cuales se llevan a cabo las variaciones en el trasvase.¹⁵ Recordemos dos de ellas que se corresponden con los planteamientos que venimos presentando. La primera es la *espectacularización*, entendida como el despliegue escenográfico pomposo y grandilocuente —buena parte del cine de

¹⁴ Ídem. Pág. 30. (El subrayado no es del original.)

¹⁵ BALDELLI, Pío. El Cine y la Obra Literaria. Ediciones ICAIC. La Habana, 1966 (1964).

Hollywood realizado bajo el auspicio de las grandes casas productoras ha conducido de este modo a una especie de épica intrascendente—; la segunda es la *melodramatización*, que viene a corresponderse con una cierta obsesión por buscar conmociones de lágrima fácil —esto ha dado lugar a pilas de filmes sensibleros—. Todo esto nos pone, como decíamos antes, frente a diferentes instancias o criterios de valoración. Los gustos del público masivo, medibles estadística y financieramente por la asistencia a las salas de proyección, no se corresponden necesariamente con los de una crítica vinculada a la tradición artística y cultural. Desde luego, el factor comercial hace que la mayoría de las veces los realizadores se decanten por acometer sus trabajos de adaptación privilegiando pautas de vulgarización, en el más preciso sentido de este término. Lo que predomina, en todo caso, es una cierta noción *divulgativa* de la adaptación, la cual ha terminado amparando una permanente y cándida tergiversación de las grandes obras de la literatura; y lo que es aún peor en lo concerniente al cine: dando lugar a películas de escasa entidad estética, como nos lo recuerda Bazin en el ensayo que ya hemos citado:

Queda el cine. Y pienso que en efecto hay razón para afligirse por la forma en que demasiado a menudo se emplea el capital literario, pero, más que por respeto a la literatura, porque el cineasta saldría ganando si buscara una mayor fidelidad. La novela, que ha evolucionado más y se dirige a un público relativamente cultivado y exigente, propone al cine unos personajes más complejos y, en las relaciones entre fondo y forma, un rigor y una sutileza a los que la pantalla no está habituada.¹⁶

Con todo, vale la pena aclarar que esta tipología de las transformaciones que estamos proponiendo —las que se deben a las diferencias de lenguaje, las que obedecen

¹⁶ BAZIN, André. Óp. Cit. Pág. 114.

a los distintos rituales de recepción y las que satisfacen disímiles opciones estéticas—no supone que éstas se excluyan entre sí de modo alguno, ni descarta que determinados cambios puedan considerarse de varios modos alternativamente. Por lo demás, dicha diferenciación sólo tendría una aplicabilidad de tipo analítico; es decir, su constatación estaría restringida a la condición que la define: su mero carácter de instrumento crítico.

1.4. El debate sobre la noción de “fidelidad” al texto literario

La complejidad de la adaptación como fenómeno estético y cultural no se limita a lo planteado hasta aquí. Hay un vector en este ámbito que ha aparecido una y otra vez para reavivar el debate: la idea de *fidelidad* al texto literario. Muchos críticos —provenientes sobre todo del entorno cinematográfico— han entendido tal demanda como una claudicación inaceptable del arte fílmico, como una subordinación indeseable a la literatura. La defensa de la autonomía de éste respecto de las otras artes con mayor tradición cultural jugó, sin lugar a dudas, un papel muy importante en los inicios de la historia del cine. Recordemos, ilustrativamente, lo sucedido durante las primeras décadas del cinematógrafo, cuando resultó indispensable la oposición a aquel servilismo de la cámara que caracterizaba a lo que dio en llamarse “teatro filmado”, el cual consistía en un registro mecánico y monótono —en un único e interminable plano general— de aquello que ocurría en el escenario.¹⁷ En efecto, fue gracias a la

¹⁷ La aparición hacia 1908 de la productora francesa Film d'Art vino a representar un momento muy importante en la búsqueda de una dimensión artística para el cine; con todo, ésta jugó un papel ambivalente, pese a sus buenas intenciones: “Los historiadores han discutido con apasionamiento la influencia de esta productora y de la tendencia que representa; hay una especie de consenso en equilibrar las aportaciones positivas y negativas, teniendo en cuenta la evidente limitación que poseen sus obras. Entre las primeras, se coloca siempre su profunda vinculación teatral, que se evidencia en el punto de observación adoptado por la cámara y en la ubicación del desarrollo de la acción en un verdadero escenario.”

HUESO, Luis Ángel. El cine y el siglo XX. Editorial Ariel. Barcelona, 1998. Pág. 223.

emancipación respecto de esta atadura a los parámetros teatrales que el arte fílmico llegó a conquistar sus más importantes especificidades formales, como la multiplicación del punto de vista y, a partir de éste, el montaje. De manera que, en principio, no parecería del todo desacertada una perspectiva que se propusiera continuar salvaguardando la independencia del cine; en este caso, con relación a la novela.

Sin embargo, hemos de hacer notar que el cine desarrolló sus técnicas expresivas con una precocidad nunca antes vista en la historia de ningún otro arte. Y tras la conquista de la sonoridad y del color —aunadas a las del montaje y el punto de vista, que se habían producido mucho antes—, éste ha venido a instalarse con plena carta de ciudadanía entre las más destacadas artes del relato, al lado del teatro y la novela. Quizá la prueba más palpable de ello sea la fecunda reciprocidad que desde la segunda mitad del siglo XX han experimentado estas artes en términos de sus influencias mutuas. Así que, llegado al actual punto de su madurez formal, no parece probable que el cine pueda resultar perjudicado en el trato con otras manifestaciones artísticas. En este orden de ideas, ha de tomarse en cuenta que en general las artes del relato han ensanchado su espectro expresivo y argumental a lo largo del último siglo, en especial la novela, cuya sofisticación estética ha conseguido ser verdaderamente notoria. De esta suerte, si un hipotético proyecto de adaptación cinematográfica asumiera hoy la *fidelidad* al original literario como parámetro de sus itinerarios creativos, antes que una subordinación indeseable dicha disposición podría resultar beneficiosa como experiencia cinematográfica en sí misma. Digámoslo así: habiendo conquistado el cine una entera madurez formal y técnica, sus desarrollos ulteriores pueden centrarse en dimensiones diferentes, más cercanas a los aspectos temáticos; de tal suerte que, en la contemporánea edad del cine, la cercanía de las grandes novelas —con sus personajes densos y la gran

complejidad de sus conflictos— viene a representar un influjo mucho más estimulante que perjudicial.

Hay seguramente un primer malentendido cuando el término *fidelidad* se plantea en esta órbita, pues una acepción un tanto ingenua da por hecho que éste implica, en la adaptación filmica, una renuncia explícita a que la obra resultante logre erigir una entidad artística propia. Pero está claro que toda obra de arte digna de tal nombre está obligada a hacerlo, independientemente de que pueda estar basada en un texto anterior. Entendidas así las cosas, la adaptación cinematográfica no es una elaboración mecánica. Todo lo contrario: se trata de un trabajo esforzadamente creativo. Y si a las demandas de transformación implicadas en el cambio de lenguaje y en la adecuación a nuevos rituales de recepción llegan a sumarse las exigencias de realizar una obra autónoma y, sin embargo, capaz de establecer una relación de total dignidad estética con un texto precedente de gran calidad, estamos hablando entonces de una realización altamente compleja. Lejos de empobrecer el arte filmico, una apuesta creativa de estas características sólo puede llevarlo por caminos de sofisticación, como ya Bazin lo vislumbraba en su momento:

Cuanto más importantes y decisivas son las cualidades literarias de la obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor talento creador que la reconstruya según un nuevo equilibrio, no idéntico pero equivalente al antiguo. Considerar la adaptación de novelas como un ejercicio para perezosos en el que el verdadero cine, el “cine puro”, no tendría nada que ganar, es un contrasentido crítico desmentido por todas las adaptaciones valiosas. Son precisamente los que menos se

preocupan por la fidelidad, en nombre de unas pretendidas exigencias de la pantalla, quienes traicionan a la vez a la literatura y al cine.¹⁸

Pero, a pesar de todo, importantes sectores de la crítica —incluso de la académica— han desarrollado fuertes prejuicios contra esta noción de *fidelidad* en las relaciones entre literatura y cine, lo cual ha hecho que se la desestime como una instancia productiva, interesante. Y ésta, como hemos advertido, muy bien podría serlo: tanto en el espectro *creativo* que da lugar a la obra adaptada, como en el trabajo *analítico* que sobreviene a la recepción de la misma. Por supuesto, el debate continúa abierto; así podemos constatarlo en las publicaciones seriadas que se ocupan de este asunto y que no cesan de confrontar argumentos al respecto, como la revista “Literature/Film Quarterly”, que se edita desde hace más de treinta años en Salisbury University y cuyo foco de interés es la adaptación cinematográfica. Elsie M. Walker y David T. Johnson, sus actuales responsables, han dejado constancia de la vitalidad que siguen teniendo las discusiones y tomado partido en contra de la *fidelidad*:

“Literature/Film Quarterly” se produjo por primera vez cuando la principal preocupación de los estudios sobre adaptación era la “fidelidad” a las fuentes literarias originales (...) Ahora, más de treinta años después, las nociones de apego, fidelidad y autenticidad han sido interrogadas y, en gran medida, sustituidas por enfoques mucho más permisivos sobre la adaptación: las exploraciones intertextuales de amplio alcance se ven favorecidas tanto como la búsqueda de correlaciones directas entre pares de textos (...) Por otra parte, la primacía de larga data de los textos literarios originales sobre las (re)creaciones cinematográficas ha

¹⁸ Ídem. Pág. 118.

sido puesta constantemente en tela de juicio. La ansiedad sobre la preservación está deshecha por el espíritu de la exploración.¹⁹

En la misma tónica de debate —aunque en la orilla opuesta con respecto a la toma de posición—, un libro reciente ha sido titulado de manera significativa “In/Fidelity: Essays on Film Adaptation”. Dicha obra recoge diferentes aportaciones sobre esta interminable discusión. Y en el texto introductorio, David L. Kranz y Nancy C. Mellerski, editores del proyecto, atribuyen especialmente al auge de las teorías post-estructuralistas el desprestigio que el concepto de *fidelidad* ha sobrellevado durante las últimas décadas:

Hay muchas razones para este cambio de marea en la cima de la consideración intelectual, pero las más destacadas son: la creación en el último medio siglo de los estudios cinematográficos y su creciente respetabilidad —ahora institucionalizados en su propio nicho académico—; y los cambios filosóficos en los departamentos de literatura, provocados por la teoría literaria post-estructuralista (...) Como resultado, varias personas notables en los estudios cinematográficos, fuertemente influenciadas por la teoría post-estructuralista, han juzgado recientemente tanto antediluvianos como sesgados los estudios sobre adaptación, pues consideran que su atención a la fidelidad denigra automáticamente las adaptaciones cinematográficas al privilegiar sus fuentes

¹⁹ “‘Literature/Film’ Quarterly was first produced when ‘faithfulness’ to original literary sources was the primary concern in adaptation studies (...) Now, over thirty years later, notions of fidelity, faithfulness, and authenticity have been interrogated and, to a large extent, replaced by much more permissive approaches to adaptation: explorations of wideranging intertextuality are favored as much as finding direct correlations between pairs of texts (...) Furthermore, the long-standing primacy of original literary texts over cinematic (re)creations has been consistently called into question. Anxiety about preservation is undone by the spirit of exploration.”

WALKER, Elsie M. y JOHNSON, David T. “Letter from the Editors”. En: Literature/Film Quarterly 33, No. 1. Salisbury University. Maryland, 2005. Págs. 2-3. (La traducción es nuestra.)

literarias. Mientras tanto, los jóvenes estudiosos de la literatura interesados en el cine y entrenados en la teoría post-estructuralista se han unido al movimiento anti-fidelidad.²⁰

Con todo, es preciso reconocer que buena parte de la mala reputación que suele recaer sobre este término se debe a cierto sentido sumamente restrictivo con el que se le ha identificado, en especial en la dimensión crítica. Muchas veces han pretendido erigirlo mecánicamente como supremo indicador de la calidad de una adaptación fílmica, desconociendo incluso la entidad estética del propio texto cinematográfico en sí. Sergio Wolf, en su esmerado trabajo sobre este tema, ha manifestado su detracción respecto de la idea de *fidelidad* al original con el enfático tono que caracteriza su argumentación —y que en algunos momentos lastra su desarrollo conceptual—; veamos lo que nos dice:

Como es obvio, la palabra “fidelidad”, aplicada a los dilemas específicos de la transposición, conlleva una contundente carga de materialidad positiva. De tal modo, quienes supuestamente se acercan más al origen reciben como premio el aval de académicos y críticos, mientras que quienes supuestamente se alejan de ese origen reciben como castigo el desdén inquisidor de académicos y críticos. En realidad, esta voluntad inmanentista y policíaca no debería sorprender, ya que es un

²⁰ “There are many reasons for this sea-change at the top of the intellectual heap, but the most prominent are the creation in the last half-century and growing academic respectability of cinema studies, now institutionalized in its own academic niche, and philosophical changes in literature departments brought on by post-structuralist literary theory (...) As a result, several notables in cinema studies, itself strongly influenced by post-structuralist theory, have recently judged adaptation studies both antediluvian and biased because its attention to fidelity automatically denigrates film adaptations by privileging their literary sources. Meanwhile, young literary scholars interested in film and trained in post-structuralist theory have joined the anti-fidelity movement.” KRANZ, David L. y MELLERSKI, Nancy C. In/*Fidelity: Essays on Film Adaptation*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle, 2008. Págs. 2, 3. (La traducción es nuestra.)

efecto de esa conspicua tradición de seguir considerando al cine como el arte menor en el escalafón de las bellas artes.²¹

Pese a esta prevención de fondo, sin embargo, el propio Sergio Wolf reconoce en otros momentos de su razonamiento la validez que podría tener este concepto, sobre la base de un particular ajuste en su definición. De hecho, afirma que “de todos modos, la palabra ‘fidelidad’ es útil si se la entiende como sinónimo de clase de relación, es decir, modos de ‘apropiación’ respecto del sentido de las operaciones y los caminos por los que transitó el cineasta para vincularse con el material literario, de lo que al cabo resultó privilegiado para efectuar el trabajo”.²² Sobre la necesidad de trabajar con acepciones más complejas de esta noción volveremos más adelante.

Pero detengámonos un momento más en las resistencias que ésta genera en el ámbito analítico. Notemos que el otro aspecto que vuelve polémica la noción de *fidelidad* está ligado al problema de la evaluación de la obra adaptada. Ciertamente, surge la evidencia de que dicha obra adaptada admitiría diferentes criterios de valoración, dos de los cuales han sido aludidos aquí previamente. Por una parte, es posible juzgar este tipo de filmes en su condición de obras cinematográficas; esto es, poniendo de presente la alta o escasa calidad artística que se logra en ellas, su densidad narrativa, su dignidad estética. De otra parte, resulta factible remitir su estimación al grado de *fidelidad* que mantiene o no en relación con la obra literaria que la antecede y que le sirve de basamento. Una cosa sería considerar un filme en sí mismo —o en relación con la tradición cinematográfica—; y otra, analizar el modo en que una adaptación dialoga con la obra que la inspira, lo que obliga a ensanchar el espectro

²¹ WOLF, Sergio. Óp. Cit. Págs. 84, 85.

²² Ídem. Pág. 80.

examinado para involucrar su relación con lo literario. Así las cosas, podría decirse que juzgar la calidad estética de una película no es lo mismo que valorar su condición de trasvase: aquello que se estaría evaluando es diferente en un caso y otro. En este sentido, resulta concluyente la apreciación hecha por Joaquín María Aguirre al referirse al problema de la valoración de las adaptaciones:

Éste puede ser entendido de dos formas: por un lado, la calidad de la adaptación en cuanto tal, esto es, su fidelidad a la obra original, y, por otro, su calidad en cuanto relato cinematográfico. *Puede haber buenas adaptaciones que no tengan una excesiva calidad en cuanto obras cinematográficas y puede haber buenos filmes que no sean buenas adaptaciones.*²³

Pues bien, la posible divergencia entre estos dos parámetros respecto del examen de un mismo filme está en el origen del debate, ya que los críticos suelen optar por uno u otro criterio según provengan del campo literario o del cinematográfico. Recordemos ilustrativamente lo que a este respecto nos dice Sánchez Noriega:

(...) el rechazo a las malas adaptaciones ha de hacerse no por su infidelidad, sino por la escasa entidad artística de las películas o por la desproporción existente entre el nivel estético del original y el de la adaptación; y ello se hará desde un juicio exclusivamente cinematográfico que valora el guión, la interpretación, la puesta en escena, la fotografía, la música, etc. Aunque, naturalmente, a la hora de ponderar el

²³ AGUIRRE ROMERO, Joaquín María. Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de las obras literarias. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1989. Págs. 948, 949. (El subrayado no es del original.)

guión se tendrá en cuenta el texto literario y si no ha sido aprovechado debidamente o ha sido banalizado.²⁴

Retomemos ahora el tema de la precaria definición que se le da corrientemente a este término; es decir, la poca sofisticación del concepto y, lo que es más desafortunado aún, la estrechez del procedimiento analítico que se desprende de esta circunstancia. En otras palabras, recordemos que se ha querido entender muchas veces la idea de *fidelidad* como una equivalencia plena de todos los elementos del relato cinematográfico —caracteres, escenarios, lugares, acciones, secuencias, vestuarios, etc.— con sus homólogos presentes en la narración literaria. Y se ha hablado entonces de una “adaptación literal”, que vendría a ser fiel a la letra del texto previo. Desde luego, una pretensión semejante encubre en su radicalismo una falacia de fondo, pues tal realización es impracticable como quiera que toda transposición conlleva el acomodamiento del relato de base a las posibilidades de otro sistema semiótico; igualmente, como anotábamos atrás, implica el asentimiento de nuevos rituales de recepción. Esta ingenua idea podría partir no sólo de un concepto mecanicista de la adaptación, sino de una cierta subestimación de los alcances expresivos del arte fílmico. Ahora bien, en el terreno crítico viene a establecer, como dispositivo supremo de trabajo, la elaboración de listas diferenciales: de personajes, de escenografías, de épocas, de locaciones, de escenas, etc. Con frecuencia, este tipo de análisis, en su pretenciosa exhaustividad, al buscar decirlo todo sobre el trasvase dejan de decir lo fundamental. Dicho de otro modo: por limitarse a la superficie descriptiva del trabajo —la enumeración sin tregua—, omiten dar el salto hacia la interpretación de los relatos que los ocupan.

²⁴ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. Op. Cit. Pág. 56.

Sería deseable, pues, evitar que el análisis de una adaptación devenga en la constatación automática de aquello que de entrada ya se presupone; esto es, que realizar un ejercicio de trasvase obliga a incurrir en transformaciones. Vistas las cosas de este modo, el estudio de una película basada en un texto literario previo habría de pasar, de manera sensible, por interrogar la naturaleza de los cambios realizados *más allá* de las adecuaciones ineludibles que ya se han señalado. Lo plantearemos de una forma un tanto categórica: el análisis de una adaptación cobra auténtico interés crítico en la medida en que logre desplegar hipótesis de interpretación relacionadas con las variaciones que en ella se han producido; de allí que elaborar la lista en cuestión no llegue a constituir más que una primera aproximación, una especie de paso preliminar. Precisamente, la conciencia del enorme esfuerzo creativo y transformador implicado en el trabajo de adaptación es lo que ha llevado a Pere Gimferrer a hacer esta aclaración:

Porque cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo —esto es, en última instancia, en el efecto producido en quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador filmico— nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen— el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector. No producir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos fílmicos, un resultado análogo —ya que no siempre idéntico—, al obtenido precisamente en el libro por aquéllos (...) *No siempre la mejor adaptación es la más fiel.*²⁵

²⁵ GIMFERRER, Pere. Cine y literatura (edición revisada y ampliada). Seix Barral. Barcelona, 1999 (1985). Pág. 65. (El subrayado no es del original.)

1.5. Más allá de la “fidelidad”: el diálogo con la obra precursora

Las razones que hemos venido exponiendo nos permiten comprender el fuerte desprestigio crítico que aún se cierne sobre aquella noción de *fidelidad*. De hecho, hay quienes prescinden directamente de ella, en particular los sectores ubicados de forma comercial en la producción cinematográfica. Desde tal perspectiva, la literatura y el teatro son básicamente surtidores de materias primas —tramas, situaciones, personajes, etc.— para los requerimientos de la industria. También es verdad, como ya hemos consignado, que ciertas esferas académicas desestiman por completo este concepto. Creemos necesarias, sin embargo, algunas consideraciones adicionales, pues sabemos que no es éste un debate superado en absoluto. La primera que quisiéramos señalar, aunque lateral en la argumentación de fondo, tiene de todas maneras su importancia. Y está constituida por la evidencia de que la *fidelidad* al original literario y la calidad estética de un filme no se contraponen en modo alguno. De hecho, este matiz aparece implícitamente considerado en estudios como el de Pere Gimferrer; y así lo vemos expresado, por ejemplo, en la afirmación que sigue: “Pero una adaptación respetuosa no necesariamente es sinónimo de falta de empuje e inventiva”.²⁶

Por otra parte, hay un factor que consideramos central en este asunto. Digámoslo así: está claro que los textos teatrales y literarios traen consigo una preliminar carga valorativa e incluso el historial de una recepción, aspecto éste que no resulta menor cuando nos enfrentamos al análisis de un trasvase —en especial si éste lo es de una obra clásica o de una cuya consideración artística es alta—. La tradición cultural posee ámbitos de incidencia muy fuertes en dichos casos; de hecho, ella misma está tejida,

²⁶ Ídem. Pág. 66.

precisamente, sobre la base de los hitos que las obras maestras han llegado a constituir a través de la historia. No podría ser desdeñable, a la hora de analizar una adaptación, tener presente la manera como ésta dialoga, interpreta, ensancha, interpela, contradice, desarrolla; en fin, se relaciona con el texto preliminar y con el lugar que éste ocupa en la historia de la cultura. En dicho sentido, refiriéndose a instancias de gran valor, María Cristina Manzano nos recuerda que “al igual que sucede con el resto de las artes, la literatura clásica exige un tratamiento distinto, porque su interés y repercusión cultural han sido históricamente validados y forman parte indisoluble de la evolución social y tienen su reflejo en otras creaciones”.²⁷ No se trata simplemente, al revalidar el dinamismo analítico que aporta el trabajo sobre las relaciones entre la obra de base y la adaptada, de apelar a aquel criterio anodino que otrora partía de asumir el filme como una expresión menor o subalterna frente a la literatura y el teatro. Y en el plano creativo, esto tampoco presupone la restricción formal ni temática del texto adaptado; todo lo contrario: adaptar una gran obra, o un libro clásico, puede asumirse como un reto cinematográfico de profundos alcances estéticos. El cine posee las mismas prerrogativas de cualquiera otra manifestación artística y además tiene, como anotábamos antes, su propia y precoz tradición; o sea que no estamos hablando de jerarquías entre las artes, sino de aquellas consideraciones y miramientos culturales que de forma inevitable se ciernen sobre el ejercicio de todo trasvase, los cuales obviamente se manifiestan en términos comparativos.²⁸

²⁷ MANZANO ESPINOSA, María Cristina. Óp. cit. Pág. 115.

²⁸ Tal es la razón por la cual no suscribimos aquellas posiciones que abogan por un acercamiento no-comparativo en los estudios sobre la adaptación cinematográfica en estos casos. Dichos planteamientos suelen sostenerse sobre la base de defender la especificidad de cada medio expresivo, desconociendo la naturaleza relacional inherente al trasvase; así lo han hecho incluso importantes críticos cuyo criterio no compartimos, como Sarah Cardwell y Brian McFarlane.

Cfr. CARDWELL, Sarah, “Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration” y McFARLANE, Brian, “It Wasn't Like That in the Book...” En: WELSH, James y LEV, Peter (editores). *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. The Scarecrow Press. Maryland, 2007.

Situados entre dos vectores contrapuestos —la necesidad de transformar y, por otra parte, la posibilidad de reivindicar la conservación de una referencia artística legitimada culturalmente—, ¿cómo conciliar entonces aquella contradicción que se expresa entre *fidelidad* y *transformación*? Éste es el territorio en el cual la adaptación cinematográfica se define como una labor genuinamente creativa. Y como en cualquier otro desafío estético, no hay respuestas predeterminadas; como en cualquier otro campo auténticamente artístico, la adaptación viene a constituirse en una dialéctica permanente entre originalidad y continuidad, entre aquello que proviene de la libertad creativa y aquello que dialoga con la tradición. Sabemos, no obstante, que no es ésta la manera como usualmente se encara la adaptación. Tal como hemos planteado con anterioridad, los criterios que provienen del ámbito comercial suelen terminar imponiéndose, dando lugar a versiones cinematográficas que banalizan las obras previas bajo el pretexto de realizar versiones divulgativas cuando, en realidad, tergiversan el sentido de contenidos culturales de alto prestigio. Refiriéndose a este fenómeno, Pío Baldelli utilizaba la expresión *saqueo* de la obra literaria. Por su parte, Sánchez Noriega afirma que en las adaptaciones

debidas a razones comerciales es frecuente el rechazo de la obra filmica en tanto que se juzga que la adaptación supone una simplificación, vulgarización, edulcoración, amputación de los aspectos más innovadores, etc., en aras de la comercialidad, para lo cual se esquematiza la trama, se eliminan personajes, se suprime o simplifica el contexto histórico o político, se transforma la clausura del relato, mitigando su carácter trágico o su irresolución, se potencian los aspectos

espectaculares mediante la exhibición del decorado y el vestuario en primer plano de la historia...²⁹

Como puede advertirse en lo que venimos exponiendo, hay un miramiento definitivo que viene a determinar si la formulación de referencias comparativas en relación con el texto de base tiene o no sentido: la calidad artística de éste. Resulta evidente que no es sólo la procedencia literaria del relato lo que podría validar dicha disposición a la hora de acometer el trasvase o de analizarlo. Planteémoslo en estos términos: así como existe una infinidad de películas estéticamente nimias, hay también arrumes de narraciones literarias casi enteramente desdeñables desde el punto de vista de su precaria realización. Por tanto, sólo valdría la pena considerar el criterio comparativo como un insumo provechoso en aquellos casos en que el trasvase está enfrentado a obras literarias notables. En tal sentido, suscribimos los términos expresados por Sánchez Noriega al afirmar que “la fidelidad en cuanto literalidad no es un valor en sí cuando se trata de textos mediocres, susceptibles de ser mejorados en la adaptación, que son tomados por el cineasta como un borrador para la escritura del guión”. En el mismo orden de ideas, estamos de acuerdo con este autor cuando dice que “los textos de segunda categoría ofrecen la ventaja inicial de no ser demasiado conocidos y, por tanto, de que las películas basadas en ellos no están expuestas a la comparación, además de que no plantean, de entrada, el respeto de la obra consagrada”.³⁰

Antes de entrar en una necesaria redefinición respecto de este polémico concepto de *fidelidad*, quisiéramos dejar señalado algo que salta a la vista cuando se

²⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. Op. cit. Pág. 70.

³⁰ Ídem. Págs. 55, 57.

revisan retrospectivamente algunos de sus recorridos: su valoración teórica ha sido cambiante. Válganos como ilustración el hecho de que importantes estudiosos, al elaborar diferentes tipologías de la adaptación cinematográfica, han tenido como factor diferenciador el grado de fidelidad al texto antecedente. Así sucede por ejemplo con la propuesta hecha en su momento por Pío Baldelli, en la cual se establecían cuatro clases de procesos adaptativos; a saber: el saqueo de la obra literaria, el cine al servicio de la obra literaria, la aparcería entre cine y literatura y, finalmente, la plena autonomía del film respecto del texto literario.³¹ Por su parte, Geoffrey Wagner designaba tres categorías: transposición, comentario y analogía —siendo esta última la más alejada de la obra inicial—.³² También ocurre lo propio con el trabajo de otros críticos, como Gianfranco Bettetini, cuya elaboración conceptual nos hablaba de cinco modalidades adaptativas.³³ Todo esto nos permite verificar que no siempre esta noción ha acusado el desprestigio conceptual que hoy la circunscribe; es decir, pese a las controversias que ha generado —que sigue generando—, siempre ha sido un factor tenido en cuenta y puesto en consideración.

Instalados en un punto que reclamaría precisiones metodológicas para efectos creativos y analíticos en el ámbito de la adaptación, nos inclinamos a favor de aquellas dinámicas que ponen de manifiesto la naturaleza relacional que le es propia al ejercicio de todo trasvase; pero, desde luego, esta afirmación aún se encuentra situada en el terreno de la generalidad: hasta aquí sólo hemos ratificado nuestra opción por los procedimientos comparativos. Haría falta que señaláramos explícitamente aquellos rasgos tradicionales de los cuales nos distanciamos en relación con la idea de *fidelidad*

³¹ BALDELLI, Pío. Óp. Cit. Págs. 10-65.

³² WAGNER, Geoffrey. *The novel and the cinema*. Associated University Press. New Jersey, 1975.

³³ BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual. Problemas de enunciación fílmica y televisiva*. Editorial Cátedra. Madrid, 1986. Pág. 98 y ss.

al texto previo, rasgos que consideramos inoperantes en el estado actual que presenta el debate. Así, por ejemplo, el precario concepto de “adaptación literal” ha sido superado por los diferentes desarrollos teóricos que se han hecho en el campo de los estudios filmicos. Y en este mismo orden de ideas, se hace necesario derribar cualquier pretensión valorativa que se derive mecánicamente de la disposición hacia la *fidelidad* con la obra precedente en la esfera de la adaptación; en otras palabras, es preciso recordar que los juicios sobre el valor estético no proceden a través de automatismos simples, y menos aún en la dirección de suprimirle a la obra artística sus particulares potestades de significación. Seguramente, en la actualidad sería deseable fortalecer las acepciones que encauzan dicho concepto en la vertiente de visibilizar el modo en que la obra cinematográfica dialoga con su antecedente literario.

Esta opción metodológica nos obliga a considerar, de un modo más atento, la siguiente cuestión: ¿qué aspecto —o conjunto de éstos— debería ser tenido en cuenta respecto del texto previo para conducirnos crítica o creativamente ante una adaptación? Superado el equívoco de la “adaptación literal”, nos enfrentamos todavía a aquel relativismo de cariz idealista desde el cual se alude con frecuencia a la necesidad de preservar “el espíritu de la obra” precursora. Con todo, pese a la vaguedad que aún lastra dicha expresión, encontramos que tomarla en consideración bien podría encaminarnos hacia procedimientos fecundos tanto en el espectro conceptual como en el aplicativo; dicho de otro modo, ésta bien podría derivar en nuevas definiciones y en diferentes metodologías de análisis que desborden ese atávico esquematismo que suele caracterizar el trabajo crítico en este campo. Todo ello sobre la base de afinar las definiciones correlativas a esta concepción analítica. Y esto equivale a decir que aquella

enigmática noción —el espíritu de la obra— habría de esclarecerse para evitar que se diluya o se malentienda.

La tradición crítica ha aportado un concepto muy valioso para examinar este punto: la idea de *poética*. Y, más específicamente, para lo que ahora nos ocupa, la idea de *poética de autor*. Se tiene por autor, en efecto, a quien desarrolla en su obra una concepción particular sobre la historia, sobre el hombre y sobre la sociedad; y, al mismo tiempo, la pone de manifiesto mediante un modo distintivo de relacionarse con el lenguaje. Diríamos: un autor es alguien con una cosmovisión propia y una manera personal de expresarla; a su vez, podríamos afirmar que estos términos constituyen su poética. Ahora bien, en lo que toca a dicha cosmovisión, habremos de anotar que ésta se estructura a través de unos temas, los cuales se integran orgánicamente en cada relato. Permitámonos señalar que, con frecuencia, éstos pueden ser rastreados de un texto a otro —dado que suelen tener el funcionamiento de una obsesión—, o, como mínimo, en aquellos que han sido compuestos durante un determinado periodo creativo. El expediente de estos temas y el sistema que conforman puede inferirse mediante una lectura crítica de la obra.³⁴ Lo propio señalaríamos respecto del lenguaje, ya que los modales expresivos de un autor le identifican y caracterizan. Así que esa armoniosa e ingénita amalgama entre cosmovisión y lenguaje es la obra misma. Lo dicho hasta aquí nos permitiría homologar esa noción un tanto porosa y vaga —el espíritu de la obra— por un concepto de mayor arraigo crítico: la poética de autor.

Desde luego, este planteamiento viene a exigirnos nuevas precisiones. La primera que quisiéramos destacar se refiere a la labor interpretativa que resulta indispensable para formular la poética de un autor. Dado que “el espíritu de la obra” no

³⁴ Cfr. WEISSTEIN, Ulrich. “Historia de los temas y motivos”. En: Introducción a la literatura comparada. Editorial Planeta. Burgos, 1975 (1973).

es otra cosa que la poética que la rige, establecer analíticamente la matriz de la cosmovisión autoral en un texto concreto pasa de modo obligado por un fuerte trabajo de interpretación, con todas las particularidades que esto implica. Sabemos que la *significación* de una obra artística es mucho más que la sumatoria de sus partes; pues bien, ésta es la razón por la cual entendemos que tanto el cineasta que acomete una adaptación como el estudioso que la analiza han de pasar por un fuerte esfuerzo crítico orientado a indagar el texto literario precursor. Sólo de este modo les será posible desarrollar sus propias hipótesis sobre aquello que le otorga su estatus artístico, sobre aquello que lo hace emblemático históricamente y le confiere una alta consideración cultural; en última instancia, sólo de este modo podrán realizar un acercamiento profundo, entrañable, con la obra previa.

En una línea de trabajo concebida de este modo, se vuelve muy importante conferirle especial atención a los temas antes que a los elementos estructurales del relato. Y esto porque jerárquicamente, desde el punto de vista de la *significación*, estos segundos desarrollan y encarnan a los primeros. Digamos: no se trata de desestimar el estudio de instancias narrativas como los personajes, o los escenarios, o las acciones, por ejemplo, sino de remitir su consideración al aspecto temático que las circunscribe. Sobre este particular nos resulta muy útil lo planteado por Joaquín María Aguirre; veamos lo que nos dice, concretamente, sobre la relación entre los temas y las acciones: “En la obra literaria se encuentran unos determinados ‘temas’ que son los que contribuyen a la configuración del sentido del conjunto. Los temas se desprenden de las acciones pero están por encima de ellas. Unos mismos temas pueden aparecer en diferentes estructuras de acciones.”³⁵ Aquí se cifra la razón por la cual insistimos en

³⁵ AGUIRRE, Joaquín María. Óp. cit. Pág. 901.

destacar que todo análisis temático obedece a una penetrante labor de carácter interpretativo, pues estamos de acuerdo en que “el tema no es algo que aparezca en la obra en cuanto tal, es el fruto de un proceso de abstracción realizado sobre el conjunto de la obra, sobre la totalidad de sus niveles.”³⁶

Las consideraciones que estamos haciendo nos obligan a realizar algunas salvedades de fondo respecto de la noción de *fidelidad* a la obra precursora. En primer lugar, la aparición de los mismos temas en una versión filmica no representa de hecho un determinado grado de fidelidad al texto previo. Como el propio Aguirre nos advierte, los temas pueden tener un funcionamiento y una jerarquización diferente en el nivel superior, que es el del sentido; por tanto, en el trabajo analítico ha de procederse sin apresuramientos. En este mismo orden de ideas, hemos de señalar que quienes reivindican la idea de “fidelidad al original” sobre la base de reclamar que estén presentes en la adaptación los elementos más visibles del relato literario —personajes, locaciones, vestuarios, etc.— caen en un automatismo de corto alcance; y, al hacerlo, llegan a incurrir en tergiversaciones del “espíritu de la obra” tan patentes como las de aquellos que realizan las “adaptaciones comerciales”.

Pero todavía nos hace falta formular una aclaración fundamental. No se crea que el hecho de trabajar con rigor analítico puede garantizar un absoluto apego al texto precursor, ni al realizar un trasvase ni al analizarlo. En la esfera de la adaptación filmica se procede siempre, forzosamente, desde una exégesis. Así nos lo recuerda Sergio Wolf:

No hay manera de convalidar que una transposición se autoprocleme como lectura definitiva o única, porque eso equivaldría a pensar que la interpretación —y

³⁶ Ídem. Pág. 911, 912.

toda transposición indefectiblemente lo es— puede lograr que se cierre el sentido de una obra, negando toda otra lectura que pudiese hacerse.

Si es verdad que toda interpretación siempre es interesada y fragmentaria, también es verdad que toda interpretación supone una apropiación de aquello de lo que se infieren cualidades y sentidos. Las transposiciones son versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos.³⁷

Estos planteamientos nos autorizarían a hacer una formulación concreta. En el ámbito de la adaptación podemos verificar qué tan plausible ha sido la aproximación realizada al texto precursor. Dicho de otro modo, podemos analizar la manera en que se abordó la poética del autor precedente y, al mismo tiempo, evaluar si el filme resultante consigue o no emular en el ámbito cinematográfico la dimensión artística de la obra previa. En última instancia, antes que de “medir” la fidelidad estaríamos hablando de rastrear los alcances del diálogo estético entre dos obras.

Por otra parte, al incorporar el principio de la autoría como factor analítico, nos quedaría por indagar aún aquello que corresponde a la cosmovisión aportada por el cineasta, la cual —con excepciones muy puntuales— recae sobre la figura del director.³⁸ Y esto es así porque la *significación* de una película viene a concretarse de modo pleno en la puesta en escena y en la realización filmica, dinámicas que dependen esencialmente de quien desempeña dicho rol. Tal es la razón por la cual consideramos

³⁷ WOLF, Sergio. Óp. Cit. Págs. 78, 79.

³⁸ Siempre suelen citarse de forma emblemática casos puntuales en los cuales la autoría del filme procede de otras instancias y en las que el director opera simplemente como una especie de técnico cualificado; así ocurre con el productor David O. Selznick en “Lo que el viento se llevó” (1939) o con el guionista Cesare Zavattini en “El ladrón de bicicletas” (1948). Con todo, estas son circunstancias desacostumbradas que están muy lejos de poder ser tomadas como regla general. Cfr. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. Op. cit. Págs. 47 y ss.

que la adaptación, incluso cuando busca aproximarse a la poética del autor literario, no invalida la dimensión autoral del director cinematográfico.³⁹ Esto sin contar aquellas ocasiones en las que un gran creador filmico toma una obra precursora —póngase, por caso, una de escaso valor literario— y la transforma radicalmente de acuerdo con su propia poética. Quizás el registro más representativo de esta circunstancia le ataña al maestro británico Alfred Hitchcock. Recordemos a este propósito un fragmento de aquel famoso y extenso diálogo que sostuvo con Françoise Truffaut:

F. T.: (...) Hay un gran número de adaptaciones en su obra, pero se trata casi siempre de una literatura estrictamente recreativa, de novelas populares que usted reelabora a su manera hasta que se conviertan en películas de Hitchcock. Entre las personas que le admiran, algunas desearían que hiciese adaptaciones de obras importantes y ambiciosas, “Crimen y castigo” de Dostoievski, por ejemplo.

A. H.: Sí, pero no lo haré nunca porque “Crimen y castigo” es precisamente la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea de base me sirve, la adopto, olvido por completo el libro y fabrico cine. Sería incapaz de contarle “Los pájaros” de Daphne du Marier. Sólo la he leído una vez y rápidamente.⁴⁰

³⁹ El grupo de críticos cinematográficos que integró en los años 50 el proyecto de la revista *Cahiers du cinema* preconizó la noción de “cine de autor”. De esta manera se propusieron defender la autonomía expresiva del director en la realización de un filme contra el criterio comercial impuesto por las grandes casas productoras. Dicho concepto proviene inicialmente de un artículo firmado por Françoise Truffaut. Cfr. TRUFFAUT, Françoise. “Une certaine tendance du cinéma français”. En: *Cahiers du cinema* No. 31. Paris, 1954.

⁴⁰ TRUFFAUT, Françoise. *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid, 2001 (1966). Págs. 64, 65.

Pero inclusive cuando un autor cinematográfico decide acometer la adaptación de una obra literaria clásica, lo más probable es que su cosmovisión autoral se entremezcle o se sobre-imponga frente a la del escritor. Sabemos que, en general, los grandes creadores prefieren utilizar los textos previos como punto de partida o incluso como pretexto para desarrollar sus búsquedas más personales. Este tipo de adaptación está más cercana a lo que suele llamarse una “versión” y, de nuevo, el diálogo con la obra precursora cobra especial interés artístico, sobre todo cuando el resultado es un texto cinematográfico de gran valor. Quisiéramos remitir al excelente estudio llevado a cabo por Joaquín María Aguirre sobre un caso particularmente distintivo: el de Luchino Visconti, quien, partiendo del clásico de Thomas Mann, realizó una extraordinaria recreación filmica de “La muerte en Venecia”. Aguirre analiza las transformaciones del sentido originadas por la incorporación de materiales narrativos ajenos al texto de base, las cuales vienen a configurar otra representación dramática muy distinta a la propuesta por Mann; así, por ejemplo, en la obra de Visconti no tenemos al personaje de Gustav Aschenbach debatiéndose por alcanzar la experiencia de la belleza sino agobiado por el fallecimiento de su hija —episodio que el cineasta ha tomado de la vida del compositor Gustav Mahler—. Sin embargo, las apreciaciones hechas por Aguirre no están orientadas a sugerir una falta de valor estético en la película, sino a indicar las modificaciones que ésta efectúa a la obra precursora. Y nos aclara que los juicios allí expresados “respecto a este film se refieren a las *desviaciones* de la adaptación, a las relaciones entre una obra literaria y una obra cinematográfica que se presenta como su traducción a imágenes, sin desmerecer, por otro lado, los innegables valores del film en sí mismo”.⁴¹

⁴¹ AGUIRRE, Joaquín María. Óp. cit. Págs. 893, 894.

El conjunto de las razones anteriormente expuestas nos lleva a abogar por una disposición analítica que parta, en primera instancia, de estudiar la obra precursora en su profusa complejidad. Nos interesan aquellas búsquedas que nos acerquen, mediante un atento ejercicio de lectura, a la *significación* que subyace en los relatos literarios de valor artístico —nos concierne, igualmente, la notación del lugar que dichos relatos ocupan en el espectro general constituido por la obra de su autor, pues éste nos ayuda a comprender cómo ha evolucionado su poética—. Asimismo, consideramos relevante explorar la manera en que la cosmovisión y la expresividad fílmica del autor cinematográfico participan en ese diálogo creativo que es la adaptación. Todo ello en el entendido de que no hay un modo único que garantice una crítica válida, lo cual nos inclina en favor de una actitud ecléctica a la hora de emprender el examen de las obras. Finalmente, quisiéramos señalar que juzgamos de especial interés —en la comparación— el estudio de las transformaciones llevadas a cabo en las versiones fílmicas. Más que los elementos conservados, aquellos que han sido cambiados pueden resultar particularmente indicativos del enfoque desde el cual se relacionó el adaptador con la obra precursora; es decir que los cambios hechos por el realizador pueden indicarnos, con alguna nitidez, si se ha tomado en cuenta la poética que rige el texto previo y de qué modo esto se ha hecho. Y agregaríamos: la práctica de la adaptación puede entenderse como un arte en el cual unos autores se permiten dialogar con otros en el despliegue pleno de sus potencialidades creativas.

En el capítulo siguiente nos ocuparemos de la llamada novelística latinoamericana del post-boom. Procuraremos trazar un esbozo general de esta tendencia literaria cuyo origen se remonta a las postrimerías de los años 60 del siglo XX y cuyo espectro de influencia ha sido determinante entre los novelistas de este

continente a lo largo de las últimas cuatro décadas. Dicho recorrido crítico nos resulta de gran interés por cuanto nos acerca a la comprensión de las obras literarias y cinematográficas que serán objeto de análisis a lo largo de este trabajo: “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig/Héctor Babenco, “Ardiente paciencia”/“El cartero de Neruda” de Antonio Skármeta/Michael Radford y “Arráncame la vida” de Ángeles Mastretta/Roberto Sneider.

2. La novela en el contexto del post-boom latinoamericano



2.1. El problema de la denominación “post-boom”

Desde sus comienzos, a finales de los años 60, el post-boom ha estado ligado a la polémica. Su misma denominación ha sido confusa y durante mucho tiempo han convivido diversos apelativos para esta tendencia en la novelística latinoamericana contemporánea. El primer crítico literario que utilizó este término y desarrolló una conceptualización orientada a definirlo fue el paraguayo Juan Manuel Marcos. Y lo hizo en su libro titulado “Roa Bastos, precursor del post-boom”. Ahora bien, está claro que para Marcos hay una actitud plausible de parte de los escritores del post-boom, en evidente oposición con la asumida por parte de los novelistas del boom, cuya estética él considera elitista —en la medida en que buscan la “alta cultura”, el cosmopolitismo— y, al menos, confusa en lo que se refiere a su opción ideológica.⁴² Lo cierto es que esta denominación no parecería del todo afortunada, habida cuenta de que se forma como la

⁴² Marcos señala que “Yo el Supremo” de Roa Bastos es una obra de anticipación, a pesar de que su experimentalismo no difiere escrituralmente del que caracterizó al boom. En su perspectiva crítica, de matices esencialmente sociales y políticos, reivindica la vocación de Roa Bastos por dismantelar los discursos que encubren los abusos del poder: “(...) Roa Bastos se yergue, sobre todo, como el gran precursor del post-boom, por su ejemplar desacralización del discurso ‘culto’, de los amos del lenguaje ‘civilizado’ de las academias, el mercado literario y las cátedras y revistas al servicio del imperialismo”. MARCOS, Juan Manuel. Roa Bastos, precursor del post-boom. Katún. México, 1983. Págs. 78, 79.

derivación de una palabra que designa, precisamente, la tendencia literaria anterior: el *boom*; de manera que dicho nombre vendría a sugerir cierto “epigonismo”. En esta misma línea, la designación ensayada por el crítico Donald L. Shaw —en la primera edición de su importante y ya clásico libro sobre este tema— resulta aún menos oportuna, puesto que llamaba a confusión y tampoco permitía un deslindamiento respecto de la tendencia anterior, además de introducir un matiz desdeñoso: “boom junior”. Las siguientes palabras nos dan idea de lo que estamos planteando:

Pero la publicación de tres grandes novelas sobre la dictadura “El recurso del método”, “Yo el Supremo” y “El otoño del patriarca”, 1974 y 1975, demuestra que el boom continúa y no da todavía señales de agotarse. Lo que ha sucedido es que a la sombra del boom, se ha creado un *boom junior*; han surgido autores como Puig, Sarduy, Bryce, Del Paso y Elizondo, quienes (sobre todo en el caso de Puig) disputan la prominencia del grupo original.⁴³

Vale la pena anotar que el post-boom ha recibido descalificaciones sumamente agresivas, como aquella que realizó la escritora argentina Liliana Heker en un artículo titulado, precisamente, “Posboom: una poética de la mediocridad”.⁴⁴ Por su parte, Ángel Rama, uno de los críticos literarios más importantes de Latinoamérica durante el siglo XX, formuló una denominación más: “los novísimos”. Dado que tampoco le parecía apropiada la palabra “boom” para designar la corriente anterior y que, por tanto, hubo de llamar a sus autores “nuevos narradores hispanoamericanos”, propuso entonces

⁴³ SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Cátedra. Madrid, 1988 (1981). Pág. 161.

A partir de la sexta edición de este estudio, publicada en 1999, Shaw corrigió este planteamiento y desarrolló mucho más profusamente su investigación.

⁴⁴ HEKER, Liliana. “Posboom: una poética de la mediocridad”. En: El ornitorrinco, N° 14, Buenos Aires, julio-agosto 1986.

llamar a los novelistas de la siguiente tendencia literaria “los novísimos”; y realizó dicha proposición en su ensayo “Los contestatarios del poder”,⁴⁵ el cual sirvió de prólogo al libro “Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha”, que fuera publicado en México hacia el año de 1981. Su desacuerdo en relación con estos rótulos lo llevó, en aquel ensayo, a hacer esta afirmación: “Si hubiera tenido que denominar a todos estos escritores, atendiendo no al periodo histórico *posboom* en que aparecen los nuevos, sino a los que me parecen comunes denominadores de sus plurales estéticas y de sus variados mensajes ideológicos, los habría llamado ‘Los contestatarios del poder’”.⁴⁶

Pero más allá de las diferencias concernientes a la denominación, lo que todos estos nombres ponen de presente es un debate mucho más complejo, el cual tiene que ver, en principio, con las relaciones de continuidad y de oposición entre las dos grandes tendencias de la novelística latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX: el boom y el post-boom.⁴⁷ Con el paso del tiempo y la acumulación de referencias críticas, estas dos denominaciones han terminado acogiéndose de modo generalizado. Sin embargo, como venimos planteando, en un comienzo algunos sectores de la crítica expresaron sus resistencias a aceptar una referencia cuyo origen es el lenguaje del marketing: “boom”. Recordemos de nuevo lo planteado por Ángel Rama en su famosa ponencia de 1979:

⁴⁵ RAMA, Ángel. “Los contestatarios del poder”. En: La novela en América latina, panoramas 1920 - 1980. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile, 2008 (1982).

⁴⁶ Ídem. Pág. 537.

⁴⁷ Nótese que ni siquiera hay unificación en la grafía de este segundo nombre, pues los críticos que lo han adoptado hablan de “postboom” (Tornés Reyes), de “posboom” (Shaw, Gutiérrez Mouat) y de post-boom” (Marcos, Blaustein).

Ante todo hay que definir al *boom*, cosa nada fácil, visto que su existencia se ha registrado en millares de revistas y diarios de los últimos diez años como un tópico cuyo origen nadie conoce, pero que se repite como una contraseña. Navegó con suerte en ese medio, casi como un comodín que registraba algo indefinido pero cierto, lo que explica *su infausta denominación*.⁴⁸

Y aunque es cierto que detrás del auge del boom latinoamericano hubo un respaldo publicitario proveniente de la industria editorial, reducirlo a una estrategia de marketing sería una clara e inaceptable simplificación, pues equivaldría a desconocer que varias obras maestras de la novelística del siglo XX fueron escritas en aquel entonces. A este respecto, Marina Gálvez Acero nos recordaba que dos fenómenos extraliterarios otorgaron un fuerte impulso a los nuevos novelistas latinoamericanos cuyas obras se dieron a conocer mundialmente en la década de los 60: de una parte, el entusiasmo cultural que se desencadenó en el continente tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 —a la cual adhirieron en un comienzo los más importantes novelistas de Latinoamérica—; de otra, el apoyo que estos autores recibieron de las editoriales catalanas y argentinas. Nos dice Gálvez Acero:

El boom apareció ligado a un fenómeno comercial iniciado igualmente en aquellos años, lo que constituye, por su parte, un segundo factor extraliterario que apoyó la rápida internacionalización de nuestra narrativa. Me refiero a la promoción publicitaria que le granjeó la industria editorial española (y en menor escala la argentina) (...) Algunas editoriales catalanas abrieron sus catálogos a los

⁴⁸ RAMA, Ángel. “El boom en perspectiva”. En: La novela en América latina, panoramas 1920 – 1980. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile, 2008 (1982). Pág. 264. (El subrayado es nuestro.)

escritores de aquel continente y estos fueron copando año tras año premios como el “Biblioteca Breve” de novela, creado para escritores hispánicos.⁴⁹

No obstante, como la propia Gálvez Acero aclara a continuación:

Todo este fenómeno político-industrial y publicitario hubiese, sin embargo, caído en el vacío más absoluto de no ser porque estuvo al servicio de una realidad auténtica y específicamente literaria. Sin duda esta importante realidad se internacionalizó tan de repente gracias a esos factores extraliterarios, pero de cualquier manera antes o después hubiesen sido reconocidos los méritos de las más importantes novelas que aparecieron en esta década y las precedentes.⁵⁰

Por su parte, en su tono crítico característico —especialmente contra el vedetismo autoral hacia el cual derivó el boom— David Viñas señaló dos fenómenos extraliterarios más que también contribuyeron a la visibilización a estos autores: el desarrollismo latinoamericano ocurrido entre 1960 y 1970, que estimuló el consumo cultural en el continente; y, asimismo, lo que él denominó el “desarrollismo académico norteamericano”, que habría aportado un “comentarismo” —expresión que él utiliza para referirse a una crítica literaria poco profunda y simplemente promocional; es decir, una crítica incondicional con estos autores y sus obras.⁵¹

Habría que agregar, además, otra caja de resonancia que fue esencial para la proyección del boom, tanto en el contexto de Latinoamérica como en el de Europa. Y

⁴⁹ GÁLVEZ, Marina. La novela hispanoamericana contemporánea. Taurus. Madrid, 1987. Págs. 46, 47.

⁵⁰ Ídem. Pág. 49.

⁵¹ VIÑAS, David. “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”. En: RAMA, Ángel (editor). Más allá del boom: literatura y mercado. Folios ediciones. Buenos Aires, 1984. Pág. 21 y ss.

nos referimos a aquella que pasa por las revistas literarias, que proliferaban en la época aquí y allá. En relación con el primer entorno, destaca la atención que le prestaron a la nueva narrativa el semanario “Marcha” de Montevideo y el semanario “Primera Plana” de Buenos Aires. Respecto del segundo contexto, hay que resaltar como una verdadera punta de lanza para la difusión de los autores latinoamericanos en el ámbito europeo el trabajo realizado desde París por la revista “Mundo Nuevo”. Nos dice Emir Rodríguez Monegal: “Fundado hacia 1962 por Jacobo Timerman (uno de los periodistas más ‘fundacionales’ de la Argentina), ‘Primera Plana’ responde casi inmediatamente a los intereses del ‘boom’. De hecho, es tal vez la publicación que mejor populariza la bendita onomatopeya.”⁵² Más adelante, refiriéndose a la revista que él mismo fundó, agrega:

Otras publicaciones de los años sesenta acompañaron y hasta trataron de orientar el “boom” hacia un terreno más puramente crítico. Quisiera hablar de una de ellas, “Mundo Nuevo”, aunque me comprenden las generales de la ley por haberla fundado en París, julio, 1966, y haberla dirigido hasta el número 25 (julio, 1968). En su intención, no sé si en su realización, “Mundo Nuevo” se propuso entonces organizar y difundir a escala internacional una visión crítica de la nueva literatura latinoamericana.⁵³

Como puede advertirse en lo planteado hasta este momento, proceder a una definición del post-boom nos lleva, necesariamente, a hacerlo de manera relacional; es decir, toda caracterización, descripción o aclaración sobre éste nos obliga a operar

⁵² RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Notas sobre (hacia) el boom”. En: Obra selecta. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 2003. Pág. 115.

⁵³ Idem. Págs. 116, 117.

contrastivamente respecto del boom. Y el debate sobre este particular no se agota en las denominaciones, como ya decíamos atrás; antes bien, éste es sólo el comienzo de variadas discusiones. Para empezar, podríamos formular algunas preguntas esenciales sobre la naturaleza del boom y del post-boom. ¿Remiten estos términos a dos *generaciones* diferentes? ¿Se trata de *movimientos* literarios? ¿O más bien se refieren a dos *momentos* distintos en la novelística latinoamericana? Examinemos a continuación estas tres preguntas desde los desarrollos críticos de los cuales disponemos a esta fecha y, a partir de ellos, podremos acercarnos a una definición más precisa. Esto sobre la base de subrayar la realidad literaria que ya expresaba Gálvez Acero, la cual refirió en su momento José Donoso así:

¿Qué es, entonces, el boom? (...) En todo caso, quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá certeras explicaciones histórico-culturales, de que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escriben variedades más o menos reconocibles de castellano, durante un periodo de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano —Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo— y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad —Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar—, produciendo así una conjunción espectacular. En un periodo de apenas seis años, entre 1962 y 1968, yo leí “La muerte de Artemio Cruz”, “La ciudad y los perros”, “La casa verde”, “El astillero”, “Paradiso”, “Rayuela”, “Sobre héroes y tumbas”, “Cien años de soledad” y otras, por entonces recién publicadas.⁵⁴

⁵⁴ DONOSO, José. Historia personal del boom. Alfaguara. Madrid, 1999 (1972). Pág. 14, 15.

2.2. Boom y post-boom, ¿generaciones, movimientos, momentos?

Tal como ya nos lo adelanta Donoso en la cita anterior, no podríamos considerar el boom latinoamericano como una generación literaria, pues hay una gran variación en las edades de algunos de sus autores más emblemáticos; así, por ejemplo, Julio Cortázar es de 1914, mientras que Mario Vargas Llosa es de 1936. Lo propio sucede con el post-boom. Mientras un autor como Manuel Puig —a quien muchos críticos consideran uno de los iniciadores del post-boom— es de 1932, otra de sus autoras más representativas, como la mexicana Ángeles Mastretta, es de 1949. Esta circunstancia ha representado una evidente dificultad metodológica para los estudiosos de la literatura latinoamericana contemporánea. Muchos de ellos han dejado constancia de esto. Veamos lo que dice Shaw en este sentido, refiriéndose al boom:

Después del año 50 resulta ya imposible respetar, siquiera aproximadamente, una cronología basada en la fecha de nacimiento de los escritores individuales o en la fecha de publicación de su primera obra importante. Como ejemplo ilustrativo podríamos citar el de Lezama Lima, que, aunque nacido en 1912, no publica su primera novela, “Paradiso”, hasta 1966. En cambio, Vargas Llosa, nacido veinticuatro años más tarde, alcanza la notoriedad con “La ciudad y los perros” en 1963. No hay más remedio, entonces, que agrupar a los autores del Boom más o menos arbitrariamente.⁵⁵

Asimismo, como cualquier somera revisión de la novelística latinoamericana contemporánea nos lo muestra, no es posible hablar de “movimientos” literarios aquí, al

⁵⁵ SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. Cátedra. Madrid, 2008 (sexta edición ampliada, 1999). Pág. 99.

estilo de aquellos que caracterizaron las vanguardias artísticas durante la primera mitad del siglo XX —con todo y sus “manifiestos” programáticos—. Muy por el contrario, aquello que hallamos son búsquedas individuales, autores abriendo y recorriendo su propio camino, asumiendo sus riesgos personales, debatiéndose con su propia personalidad creadora y regalándonos, muchas veces, verdaderas obras maestras. Ahora bien, si resulta claro que tanto respecto del boom como respecto del post-boom novelistas de diferentes generaciones coinciden en etapas de gran productividad literaria, cabría la posibilidad entonces de considerar a uno y otro como *momentos* de la novelística latinoamericana. Una conceptualización de esta naturaleza nos impondría la necesidad metodológica de establecer unas fechas que pudieran servir a la manera de marcos diferenciadores entre éstos; de hecho, algunos críticos han ensayado este procedimiento, aunque en modo alguno pueda pensarse que hay consenso en este sentido. Y es que respecto de las relaciones entre el boom y el post-boom, como bien lo anotaba Philip Swanson, las afirmaciones no logran tener ningún carácter definitivo:

Habiendo adoptado —al menos con fines de trabajo— el término post-boom, las preguntas continúan siendo qué es y por qué sucedió. Es decir: ¿De qué manera el post-boom difiere del boom y por qué ha tenido lugar esta transición? En esta etapa de la investigación sobre un fenómeno tan reciente, las respuestas tienen que ser, en el mejor de los casos, tentativas.⁵⁶

⁵⁶ “Having adopted, for working purposes at list, the term post-Boom, the questions remain as to what it is and why it happened. That is: in what ways does the post-Boom differ from the Boom and why did the transition take place? At this stage of researching into a very recent phenomenon, answers have to be, at best, tentative”.

SWANSON, Philip. “Conclusion: After the Boom”. En: Philip Swanson (editor). *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. Routledge. London / New York, 1990. Page 223. (La traducción es nuestra.)

Uno de los apartados del ensayo que ya hemos citado de Ángel Rama se subtitula, precisamente, “Las fechas del boom”. En relación con el inicio, el crítico uruguayo propone el año de 1964, que es cuando se empieza a producir el fenómeno de las reediciones de obras de gran calidad, las cuales, hasta ese momento, sólo habían tenido una primera edición con el tiraje mínimo acostumbrado; esto es, 3000 ejemplares. Rama entiende que la obra fundamental que desencadena dicho fenómeno de demanda editorial es “Rayuela”, de Julio Cortázar, cuya primera edición se realizó el año inmediatamente anterior: 1963.⁵⁷ Aporta el crítico uruguayo, como sustentación de su argumento, información estadística sobre la reedición de las obras más conocidas del boom latinoamericano, y un cuadro comparativo de las reediciones de las obras de Julio Cortázar entre 1964 y 1970 por parte de la Editorial Porrúa.

Shaw, a su vez, plantea dos datos contradictorios al interior de su valioso libro; así, en un comienzo nos dice: “Si bien la *aparición* de la nueva novela se remonta a ‘El pozo’ de Onetti en 1939, el Boom de la nueva novela empezó con el éxito estrepitoso de ‘La región más transparente’ de Fuentes, casi 20 años más tarde”, pues ésta se publicó en 1958. Sin embargo, más adelante, remitiendo a un artículo suyo publicado en la inglesa *Modern Language Review*, de Cambridge, titulado “Which was the First Novel of the Boom?”, nos plantean otra cosa: “Periodizar el Boom y el posboom no presenta problemas serios. Si bien admitimos que la década de los 60 fue el momento cumbre del Boom, está claro que el movimiento empezó mucho antes. En efecto, hay buenos motivos para sostener que ‘La vida breve’ (1950) de Onetti fue la primera novela del Boom”.⁵⁸ Lo que puede inferirse de esta segunda cita es la fusión entre lo que ha dado en llamarse *nueva novela* y el *boom* propiamente dicho. Recordemos que la primera

⁵⁷ RAMA, Ángel. “El boom en perspectiva”. Óp. Cit. Pág. 292 y ss.

⁵⁸ SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. Óp. Cit. Págs. 108, 259.

noción remitiría a la gran renovación de la novelística latinoamericana (en cuanto a concepción estética, experimentación estructural, elaboración del lenguaje, nueva cosmovisión, etc.), la cual incluye, por supuesto, aquellas obras maestras publicadas en la década del 50; la segunda noción especificaría el fenómeno de visibilización internacional que tiene lugar a comienzos de los años 60, el cual, desde luego, operó un efecto retroactivo en beneficio de las obras narrativas de la década anterior. Otra de las fechas que han sido dadas como iniciación del boom es 1962, año en el que Mario Vargas Llosa obtiene el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix-Barral con su novela “La ciudad y los perros”, que sería publicada al año siguiente; de hecho, en el 2012 la Casa de América de Madrid organizó, junto a varias e importantes instituciones académicas y culturales, las efemérides que fueron denominadas “50 años del Boom Latinoamericano”.⁵⁹

Al hablar del final del boom sucede algo similar: hay una análoga disparidad para establecer las fechas; pero, en cualquier caso, se advierte una proximidad entre los datos aportados por los diferentes críticos: todos se acercan a los inicios de la década del 70. Rama nos dice que “varios testimonios coinciden en señalar el año de 1972 como el de la defunción del *boom*, aunque sin suficientes argumentos probatorios”. Más adelante puntualiza que dicho final está relacionado con las dictaduras que se apoderaron de América Latina y que restituyeron una preocupación de los novelistas por asumir, desde el interior de sus obras, posiciones de mayor compromiso social, posiciones de

⁵⁹ Cuando le preguntaron a Carlos Barral, el mítico editor de Seix-Barral, en qué momento había empezado el boom, respondió: “El *boom* se ha producido tan rápidamente que es muy difícil no solamente decir cómo empezó, sino cuándo empezó. No sé, cuando yo publiqué la primera novela de Vargas Llosa, realmente el *boom* no existía todavía. Ahora bien, esa novela tuvo un enorme éxito y probablemente eso contribuyó a que otros autores latinoamericanos despertaran la curiosidad general. Pero no sería la única causa. Evidentemente, el éxito asombroso de García Márquez ha contribuido a consolidar un fenómeno que ya se había producido”. TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia. Los españoles y el boom. Tiempo Nuevo. Caracas, 1971. Pág. 15.

reincorporación en la historia inmediata —en contraste, se entiende, con la estética del experimentalismo técnico que caracterizó al boom—. De allí que Rama haga eco a las palabras que el argentino Tomás Eloy publicara en 1978; así:

Otra explicación sobre la singularidad de ese 1972, en el proceso, transportándolo de hecho a 1973 que fue el año negro de la democracia sudamericana y haciendo de él no un apocalipsis sino una bisagra de transformación, la ha dado Tomás Eloy Martínez, sugiriendo que entonces se produce una media vuelta: “Contra el aislamiento impuesto por el Poder, el discurso histórico aparece como un recurso subversivo”.⁶⁰

Durante aquellos años hubo también un acontecimiento que derivó en fuerte polémica entre el mundo intelectual y, particularmente, en el entorno latinoamericano: se trata del llamado “Caso Padilla” —así se denominó al encarcelamiento del poeta Heberto Padilla por parte del régimen castrista en 1971—, el cual determinó la ruptura de muchos escritores con la revolución cubana; entre ellos, Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Algunos estudiosos han afirmado que este incidente coincide con el fin del boom latinoamericano, o, como mínimo, con su declive.⁶¹ Hay también posiciones críticas que conciben el cierre del boom con la publicación de novelas concretas; así, por ejemplo, Rama considera que “Cien años de soledad”, de García Márquez (1967) concluye y representa la máxima expresión de éste, pues, nos dice, “detrás suyo no se produjo ninguna nueva incorporación de pleno derecho y con asiento en propiedad”.⁶² Philip Swanson, en el texto suyo que ya hemos citado, ubica dicho cierre en la aparición

⁶⁰ RAMA, Ángel. “El boom en perspectiva”. Óp. Cit. Págs. 292, 293.

⁶¹ Cfr. MARTIN, Gerald. “Boom, Yes; ‘New’ Novel, No: Further Reflections on the Optical Illusions of the 1960s in Latin America”. En: Bulletin of Latin American Research, Vol. 3, N° 2. New Jersey, 1984.

⁶² RAMA, Ángel. “El boom en perspectiva”. Óp. Cit. Pág. 293.

de “El obsceno pájaro de la noche”, de Donoso (1970), pues encuentra que esta obra representa una radicalización del experimentalismo narrativo llevado hasta su máxima dificultad, una especie de “no va más” en esta orientación novelística.

Cuando pasamos a revisar “las fechas del post-boom” para contrastar este nuevo momento literario respecto del anterior, otro escollo metodológico salta a la vista. Si bien Shaw establece el inicio de éste con clara posterioridad al final del boom cuando afirma que “La publicación de la primera novela de Skármeta, ‘Soñé que la nieva ardía’, en 1975, bien podría marcar el punto de partida del posboom, que alcanzó su primer incuestionable triunfo con ‘La casa de los espíritus’ (1982) de Isabel Allende”,⁶³ para otros autores, en cambio, esta fecha no resulta clara. Ciertamente, con anterioridad se habían producido obras que ya se instalaban en otras estéticas —distintas por completo de aquellas que regían la literatura del boom—, las cuales habrían de caracterizar precisamente al post-boom. El crítico paraguayo Juan Manuel Marcos considera que la obra precursora del post-boom es “Yo el supremo” (1974) de Augusto Roa Bastos, y basa su argumentación en el hecho innegable de que hay en esta obra una actitud diferente en relación con la realidad latinoamericana; esto es, una vocación clara de denuncia social que, no obstante, se despliega sin empobrecer la calidad literaria de la novela.⁶⁴ Y es evidente, como ya en su momento lo recogía Ángel Rama, que el advenimiento de aquellas sangrientas dictaduras en América Latina a partir de 1973 —cuyos antecedentes de opresión, autoritarismo y desigualdad se remontan a los finales de los años 60— desencadenaría una nueva actitud de los escritores, una actitud que los obligaría a encarar de un modo distinto su oficio como novelistas. Sin embargo, desde el punto de vista literario, hay unas obras cuya sensibilidad se adelanta a los rasgos que

⁶³ SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. Óp. Cit. Págs. 259, 260.

⁶⁴ Cfr. MARCOS, Juan Manuel. Óp. Cit. Pág. 63 y ss.

habrían de caracterizar al post-boom; y nos estamos refiriendo, sobre todo, a las tres primeras novelas de Manuel Puig: “La traición de Rita Hayworth” (1968), “Boquitas pintadas” (1969) y “The Buenos Aires Affaire” (1973), las cuales son anteriores a la novela propuesta por Marcos como precursora. En ese sentido, está en lo cierto Emmanuel Tornés Reyes cuando le hace esta salvedad:

(...) Puig corporiza estas objeciones (tal y cual lo harán con posterioridad los restantes novelistas del *postboom*) mediante complejos mecanismos lingüísticos, intertextuales, lúdicos y paródicos, recursos con los que el narrador argentino subvierte magistralmente los enunciados desideologizadores lanzados por los medios masivos de comunicación (v. gr.: los mitos contemporáneos) hacia los sectores poblacionales más humildes, estrategia, por cierto, muy parecida a la escritura simuladora de “Yo el supremo”. Por estas razones, si de precursores hay que hablar, debemos situar entre los primeros a Manuel Puig quien, por si fuera poco, es, asimismo, uno de sus más genuinos maestros.⁶⁵

Como podemos observar, el importante papel jugado por Manuel Puig en relación con el post-boom nos indica un nuevo tropiezo metodológico.⁶⁶ Este novelista argentino inaugura el post-boom cuando todavía no ha terminado el boom de la novela de este continente. Dicha circunstancia no nos permitiría considerarlos, estrictamente,

⁶⁵ TORNÉS REYES, Emmanuel. ¿Qué es el postboom? Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1996. Pág. 23.

⁶⁶ Resulta forzoso en este punto aclarar que Shaw no desconoce el papel fundamental de Puig en el post-boom, sino que lo incluye en un capítulo aparte que dedica a cuatro novelistas que considera “de transición”; son éstos: Fernando del Paso, Reinaldo Arenas, Alfredo Bryce Echenique y Manuel Puig. Nos dice Shaw: “En Puig ya encontramos la referencialidad, la crítica social, la coloquialidad, el énfasis en el amor y la presencia de personajes del proletariado, típicos del posboom. Todo esto confirma el postulado de Giordano [Enrique] de que la obra de Puig constituye una línea divisoria en la narrativa novísima hispanoamericana”. SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. Óp. Cit. Pág. 273.

momentos de la literatura latinoamericana; o nos forzaría a especificar que durante algunos años estos momentos se traslapan. En esta misma dirección, hay otro fenómeno que han indicado diferentes críticos y que es necesario destacar. Tiene que ver con la manera en la que, a partir de cierto momento, los escritores del boom se desplazaron también hacia concepciones estéticas más cercanas al post-boom —probablemente, al percibir una transformación en el *sensorium* de los lectores—; es decir, empezaron a incorporar elementos de la cultura de masas (melodrama incluido) y a transitar hacia una narrativa menos radical en su experimentalismo y, por ende, más amigable con el lector. Mucho se ha citado el contraste entre el Vargas Llosa que hacia 1966 le respondía a Luis Harss, en el famoso libro “Los nuestros”,⁶⁷ que el humor no le interesaba como recurso novelístico y el Vargas Llosa que en 1973 publica “Pantaleón y las vistadoras”, una obra plena de comicidad; o la distancia entre el modo en que García Márquez se plantea el tema del amor en “Cien años de soledad” (1967) y el modo en que lo hace en “El amor en los tiempos del cólera” (1985); o la inserción de elementos propios de la novela rosa en “La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria” (1979) de José Donoso. Se trata de una circunstancia que nos indica que tampoco es procedente estudiar estos fenómenos en la perspectiva concreta de los autores, lo cual desde un comienzo generó airadas discusiones y muy injustas exclusiones —concretamente en el caso del boom, que para muchos comentaristas terminó monopolizado en beneficio de unos cuantos nombres.⁶⁸ Mucho más indicado sería abordarlos en función de las obras concretas, habida cuenta de que algunos autores

⁶⁷ HARSS, Luis. “Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes”. En: Los nuestros. Alfaguara. Madrid, 2012 (1966).

⁶⁸ En la ya citada entrevista a Carlos Barral, cuando le preguntaron por los “nombres” del boom, éste contestó: “Bueno, pienso claramente en Cortázar, pienso en Vargas, pienso en García Márquez, pienso en Fuentes, en Donoso; los demás serían como una segunda fila, ¿no?”. TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia. Óp. Cit. Pág. 20.

transitaron de uno a otro. Y quizás antes que de generaciones, movimientos o momentos, deberíamos hablar del boom y del post-boom como *tendencias* en la novelística latinoamericana contemporánea. En efecto, como veremos más adelante, estamos ante dos maneras contrapuestas de asumir el arte de la novela. Una, la del boom, heredera del ímpetu rupturista y experimental de las vanguardias artísticas. Otra, la del post-boom, emparentada con la tradición decimonónica y su actitud proclive a la cultura de masas —folletín incluido—; es decir, una concepción de novela que se propone ser amigable con el lector. Hay, no obstante, una polémica en relación con el concepto de “posmodernismo” y el modo en que posiblemente circunscribiría la novelística del post-boom. El crítico Raymond L. Williams llega incluso a considerar inapropiada la denominación “post-boom”, o, cuando menos, innecesaria.⁶⁹ Volveremos posteriormente sobre dicha polémica que llevó al crítico Shaw a incorporar una réplica en la reedición de su libro en 1999.

2.3. El post-boom y sus dificultades de legitimación cultural

Hay quienes han denominado los 60 como “la década prodigiosa”, haciendo referencia a la novelística del boom. Y es cierto que los autores destacados de aquellos años realizaron una extraordinaria renovación de las letras en lengua española, sobre todo al rescatar la novela de ciertos parámetros simplistas en los cuales había caído, de agotamientos como aquellos a los que había conducido la narrativa “telúrica”, con su realismo tradicional y su concepción positivista de la historia, con sus conflictos predecibles, estructuras fijas y personajes estereotipados. Así que todo el vigor

⁶⁹ Cfr. WILLIAMS, Raymond L. “Responde to Donald Shaw’s ‘Skármeta between Post-boom and Postmodernism’”. En: Revista de Estudios Hispánicos, 33. Washington, 1999.

experimental que caracterizó las vanguardias artísticas durante la primera mitad del siglo XX —y que significó un fuerte sacudimiento respecto de cualquier conservadurismo estético o maniqueo mimetismo— tuvo su efecto pleno sobre el arte de la novela en las obras que fueron escritas durante aquella década por autores latinoamericanos. Daniel Blaustein ha planteado que “sin llegar a postular una homogeneidad literaria respecto de las obras del ‘boom’ (simplemente porque no la hay), todos coinciden en destacar en él la existencia de un rasgo-clave o, al menos, de una fórmula narrativa común: su índole experimental y su tendencia antimimética”.⁷⁰

De otra parte, es igualmente cierto que la altísima consideración que aquellas obras lograron, gracias a su evidente calidad artística, generó una fuerte mitificación, la cual recayó sobre libros y autores; pero, especialmente, sobre cierta concepción de la escritura.⁷¹ En otras palabras, el experimentalismo del boom y sus parámetros narrativos vanguardistas —que el crítico chileno Fernando Alegría llegó a denominar sarcásticamente el “circo de la supertécnica”—, o su alejamiento de la comunicabilidad y, en esta medida, de cualquier actitud amistosa hacia el lector, terminó instaurando unos patrones de legitimidad literaria muy particulares. Y todo aquello que se moviese en coordenadas estéticas distintas llegaría a ser mirado con menosprecio, incluso durante las décadas siguientes, como bien lo ha anotado Tornés Reyes:

⁷⁰ BLAUSTEIN, Daniel. *Procedimientos miméticos y antimiméticos en las obras del post-boom*. Georg Olms Verlag. Hildesheim / Zürich / New York, 2011. Pág. 40.

⁷¹ Muchos estudiosos han sido especialmente severos con este culto a la fama que, durante el boom, transformó al autor en “superestrella”; nos dice a este respecto la crítica Jean Franco: “Fuentes y Vargas Llosa, sin embargo, no se sienten atraídos por una escritura que signifique unos pocos lectores altamente calificados: al contrario, aspiran al público de la cultura de masas”.

FRANCO, Jean. “Memoria, narración y repetición: La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”. En: RAMA, Ángel (editor). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Óp. Cit. Pág. 124.

Ciertamente, en torno a la otrora “nueva novela latinoamericana” se gestó un sentimiento casi enfermizo que convirtió en mito de la noche a la mañana los logros indiscutibles conseguidos por “La muerte de Artemio cruz”, “El siglo de las luces”, “La ciudad y los perros”, “Rayuela”, “Paradiso” y “Cien años de soledad”. Este mito, a la postre, se agigantó tanto que llegó a convertirse en un férreo valladar contra las realizaciones de quienes, a finales de la década de los sesenta, construían una poética diferente, para expresar inquietudes también distintas, de las del grupo de novelistas simbolizados por García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, Carpentier y Lezama Lima (...) Así, cuanto disidiera del trascendentalismo y la estrategia del boom era, de inmediato, descalificado por la crítica, o tildado de vulgar e ineficaz incursión literaria.⁷²

Esta circunstancia le generó a los novelistas del post-boom mucha dificultad para conseguir legitimidad, especialmente entre ciertos sectores de la crítica académica que se habían habituado a una lectura exegética de las novelas, paradigma que el boom había puesto en boga. Así que toda apuesta narrativa cuyo núcleo estético incluyese un alto grado de comunicabilidad hacia el lector era entendido como una pobreza literaria. Y sólo podía significar una cosa: la tremenda limitación técnica de sus autores; esto es, la precariedad de su formación, su estrechez de miras y hasta la falta de talento. Se entiende, en un contexto de esta naturaleza, que los “novísimos” hallaran muchas resistencias, dado que sus propuestas novelísticas —o buena parte de ellas— entraban en abierta contradicción con sus antecedentes literarios inmediatos, con el canon de “alta cultura”, con el arquetipo establecido por el boom. Como ha señalado de modo más bien reciente Francisca Noguerol Jiménez, “en definitiva, el *postboom* se perfila

⁷² TORNÉS REYES, Emmanuel. Óp. Cit. Págs. 12, 14.

como una nueva etapa en la que impera un discurso realista de nuevo cuño, interesado en aprehender la vida en los márgenes y consciente de que sólo puede lograr su objetivo a retazos (...); y más adelante, enfatizando dicho alejamiento de la “alta cultura”, nos dice:

El posboom rescata ciertos géneros encasillados bajo el rótulo de *Trivialliteratur*. Los nuevos autores no enjuician sus creaciones siguiendo el parámetro de la originalidad —prejuicio que venía arrastrando la historia del arte desde las vanguardias—, por lo que a partir de este momento recurren a fórmulas de novelas policíacas, folletines y ciencia ficción que renuevan desde todos los puntos de vista.⁷³

Pasemos, pues, a describir de una manera más precisa el contexto del post-boom latinoamericano y sus respuestas novelísticas.

2.4. Hacia una caracterización de la novelística del post-boom

La mayoría de los críticos que se han ocupado del post-boom han desarrollado pormenorizadas caracterizaciones del mismo —las cuales suelen tener constantes muy identificables—. Quisiéramos, con todo, empezar este apartado recordando las palabras de Juan Carlos Onetti. El maestro uruguayo, con su conocida agudeza, ironizó en una entrevista que le hizo Ramón Chao sobre el cambio de paradigma narrativo que se produjo después de los años setenta: “En la primera etapa de aquel tiempo adoptamos

⁷³ NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. “Últimas tendencias y promociones”. En: BARRERA, Trinidad (coordinadora). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, Siglo XX. Editorial Cátedra. Madrid, 2008. Págs. 168, 174.

una posición, un estado de espíritu que se resumía en la frase o lema: aquel que no entienda es un idiota. Años después, una forma de la serenidad —que tal vez pueda llamarse decadencia— nos obligó a modificar la fe, el lema que sintetiza, aquel que no logre hacerse entender es un idiota”.⁷⁴ Este tránsito hacia lo que hemos denominado comunicabilidad es uno de los rasgos más importantes del post-boom. En la caracterización general que desarrollaremos a continuación, nos apoyaremos sobre todo en los trabajos que hemos venido refiriendo de Shaw, Marcos, Tornés Reyes, Rama y Blaustein, quienes desplegaron profusas descripciones en las cuales, como hemos dicho, hay importantes puntos de confluencia y mutuas referencias. Y nos detendremos especialmente en los rasgos más representativos de este cambio de sensibilidad literaria, agrupándolos en tres grandes aspectos: la concepción escritural, el contexto de época y los temas recurrentes.

2.4.1. La concepción escritural

Una primera aclaración importante cuando se aborda el tema de la concepción escritural en el post-boom es aquella que tiene que ver con la enorme diversidad de opciones estéticas identificables en esta novelística. No obstante, más allá de la heterogeneidad, es en las antípodas de las reacciones frente al boom donde se presenta la mayor dificultad analítica, donde el reto metodológico se hace más difícil cuando se procura establecer una caracterización. Y ello porque dichas antípodas, en su radical divergencia, hacen impracticable la formulación de criterios estéticos que puedan abarcarlas —en este sentido, nos queda sólo el que ya hemos anotado: el hecho de

⁷⁴ CHAO, Ramón. Un posible Onetti. Ronsel Editorial. Barcelona, 1994. Pág. 31.

encarar las líneas del boom—. De un lado tendríamos aquellas obras que rigen sus estéticas basándose en parámetros de comunicabilidad, lo cual constituye la corriente más copiosa, o, como suelen denominarla algunos críticos, el *mainstream*; del otro estarían aquellas novelas que cargan las tintas de la experimentación hasta extremos en que la comunicabilidad se disuelve casi completamente —nos referimos a la mayor parte de la novelística de autores como el cubano Severo Sarduy y el mexicano Salvador Elizondo, por ejemplo—. ⁷⁵ Esta circunstancia es la que genera el debate al cual nos referíamos atrás entre Shaw y Williams, el cual podría aludirse con el interrogante: ¿post-boom o posmodernismo? Recogeremos en breve la controversia en cuestión, así como la acertada propuesta conceptual desarrollada por Daniel Blaustein a este respecto. Nos detendremos por ahora en la caracterización del *maistream* de la novelística del post-boom, el cual configura un nuevo realismo que el crítico Fernando Aínsa presenta así:

En general, el estilo de esta nueva ficción es más clásico y menos barroco, más atenido a la narratividad que a la experimentación formal, donde las estructuras internas son menos visibles y se privilegia el argumento, la historia con minúscula y el testimonio vital más entrañable. Buena parte de esta producción elige como estilo un realismo descriptivo, cuando no testimonial, en el que pueden reconocerse sin dificultad los lectores. La palabra, solemne y responsable del pasado, cede el tono

⁷⁵ Refiriéndose a esta segunda concepción novelística, el crítico Eduardo Bécerra ha hablado de “La ficción inagotable”, expresión con la cual apunta al fuerte rol de interpretación que dicha escritura demanda del lector. Y la opone a lo que denomina “La ficción consumada”, que equivaldría a lo que hemos denominado una narrativa amigable con el lector. Cfr. BECERRA, Eduardo. Pensar el lenguaje, escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1996.

grandilocuente, cuando no retórico de que venía investida, a la crónica burlona y desacralizada de la aventura del latinoamericano en el mundo.⁷⁶

Tras el desnudo narrativo y estructural significado en la novelística del boom, el cual nos indicaba quizás una falta de confianza del escritor en la fiabilidad de la percepción y en las posibilidades referenciales del lenguaje —lo que llevaría a una evasión del narrador omnisciente y, así, a un resquebrajamiento poli-perspectivo de la narración—, el post-boom reacciona con una suerte de regreso a la trama —algo así como una reconciliación con el acto de contar—. El crítico Ricardo Gutiérrez Mouat denominó a este fenómeno la “desliteraturización de la novela” y lo atribuyó a la fuerte expansión del público lector que se produjo tras la década de los setenta, lo que vino a implicar la demanda de una narrativa más accesible.⁷⁷ De manera que, tras cierta fatiga con aquel paradigma que cifraba el ideal de calidad novelística en “la complicación del narrar”, vino a presentarse un resurgimiento de la sencillez. Nos dice Tornés Reyes:

En la novelística que nos ocupa, sin embargo, se percibe más apego a la anécdota, a la recuperación del argumento, a tiempos y locaciones bien definidos. No aflora la idea modernista del libro objeto único, autosuficiente, cuestión esta que facilita la relación autor-obra-lector. La comunicación es más directa, menos distanciada, aunque no menos intensa y efectiva.⁷⁸

⁷⁶ AÍNSA, Fernando. Palabras nómadas, nueva cartografía de la pertenencia. Iberoamericana Editorial Vervuert. Madrid, 2012. Pág. 24.

⁷⁷ Cfr. GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. “La narrativa latinoamericana del posboom”. En: Revista Interamericana de Bibliografía, N° 38. Washington, 1988.

⁷⁸ TORNÉS REYES, Emmanuel. Óp. Cit. Págs. 44, 45.

No se crea, sin embargo, que este regreso a la sencillez de la trama implica necesariamente un retorno al realismo tradicional, con sus consabidos esquematismos; de lo que se trata, más bien, es de la construcción de aquello que ha dado en llamarse una actitud amistosa hacia el lector, especialmente en lo concerniente a la estructura narrativa. No hablamos, pues, de una sencillez que pueda entenderse como una concepción ingenua del lenguaje, sino de una mayor vocación de influir en la realidad inmediata desde las posibilidades particulares que da la literatura. Podríamos formular las cosas de esta manera: no es que los autores del post-boom afirmen la fiabilidad de todo lo real, pero procuran intervenir con sus obras en ese sustrato que nos consta a través del lenguaje.

Otra de las transformaciones importantes de la concepción escritural tiene que ver con el abandono del afán totalizador que llegó a obsesionar a los novelistas del boom. Si algo caracteriza al post-boom, en términos de actitud, es el “anti-trascendentalismo” con que estos autores afrontan el arte de la novela, en contraste con la pretensión implicada en la búsqueda de la “novela total” que regía las creaciones del boom. Raymond L. Williams identifica dicha preocupación por la totalidad —con su correspondiente búsqueda de la “verdad”— como un atributo distintivo del *Modernism*; y su oposición, como una peculiaridad típica del *Postmodernism*. Reconoce Williams, eso sí, que esta segunda noción puede resultar problemática en el contexto latinoamericano, pues allí remite a muy diversas búsquedas estéticas: “El discurso de la verdad, desarrollado por Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, y otros de la tradición hermenéutica, es puesto seriamente en duda por la novela postmoderna en América Latina”. Sin embargo, seguidamente insiste en que también en este contexto se registra esa “crisis de la verdad” que define la noción de *Postmodernism*: “La sociedad y la

cultura latinoamericanas han experimentado la misma crisis de la verdad que Jean-Francoise Lyotard, Jean Baudrillard y Frederic Jameson describen en las naciones del Atlántico Norte; esta crisis de la verdad se manifiesta en la novela posmoderna reciente”.⁷⁹ Donald L. Shaw, por su parte, objeta esta manera de caracterizar a una y otra tendencia novelística; así resume el planteamiento de Williams, el cual refutará a continuación:

En “The Postmodern Novel in Latin America” (1995) Williams desarrolla sus afirmaciones anteriores, esta vez poniendo “las posibilidades de articular verdades” en el centro del debate. A su parecer, el Boom fue “el momento culminante de la modernidad latinoamericana”, ya que los escritores del boom “todavía creían” en la posibilidad de expresar verdades en la ficción. El posmodernismo, por el contrario, es para Williams mucho más complicado, incluso un fenómeno contradictorio que parece estar relacionado (incluso en América Latina) con una especie de “crisis de la verdad”.⁸⁰

Pero si por una parte Shaw asiente, aunque con reparos, en la posibilidad de asimilar el boom a la noción de *Modernism* —en la medida en que ha significado una

⁷⁹ “The discourse of truth, developed by Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, and others of the hermeneutic tradition, is placed under serious question by the postmodern novel in Latin America. Latin American society and culture have experienced the same crisis of truth that Jean-Francoise Lyotard, Jean Baudrillard, and Frederic Jameson describe in the North Atlantic nations; this crisis of truth is manifested in the recent postmodern novel.”

WILLIAMS, Raymond L. *The Postmodern Novel in Latin America: politics, culture and the crisis of truth*. MacMillan Press. New York, 1995. Pág. 127. (La traducción es nuestra.)

⁸⁰ “In ‘The Postmodern Novel in Latin America’ (1995) Williams develops his earlier affirmations, this time placing ‘the possibilities of articulating truths’ at the center of the debate. For him, the Boom was ‘the culminating moment of Latin American modernism’, because the Boom writers ‘still believed’ in the notion of expressing truths in fiction. Postmodernism, by contrast, is for Williams a much more complicated, even contradictory phenomenon, but it seems to be related (even in Latin America) to some kind of ‘crisis of truth’”.

SHAW, Donald L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. State University of New York. Albany, 1998. Pág. 170. (La traducción es nuestra.)

ruptura con la tradición novelística centrada en el realismo decimonónico—, no le resultan claras las cosas en absoluto cuando se pretende englobar el concepto de post-boom en la idea de *Postmodernism*. Y de nuevo interviene en esta objeción la tremenda dificultad que presenta el hecho de que el *mainstream* del post-boom sea precisamente una narrativa de evidente filiación realista, con un notorio trasfondo ideológico y un afán de interpelación activa en el campo social y, en muchas ocasiones, también en el político —concepción estética ésta que sería incompatible con la “deslegitimación de las ideologías” tan característica del discurso postmoderno—. Lo cierto es que las nociones de *Modernism* y *Postmodernism*, muy elaboradas y socorridas en los entornos del mundo desarrollado, serían de dudosa aplicación en el contexto latinoamericano y, muy especialmente, en su literatura. En este sentido, valdría la pena advertir que el concepto postmodernismo —con toda su carga epistemológica y su noción de crisis de los discursos cohesionadores— resulta bastante extraño en Latinoamérica; incluso llega a remitir a acepciones muy diferentes, desprovistas de trascendentalismo. De ello ha dejado constancia Mempo Giardinelli, uno de los narradores más destacados del post-boom, cuando nos dice:

Posmodernidad, posboom o como quiera que se le llame, para mí es eso en literatura, una escritura del dolor y la rebeldía pero sin poses demagógicas, sin volvernos profesionales del desdén, de la suficiencia, del exilio *ni de nada*. Quiero decir: ser posmoderno es ser moderno siempre, joven siempre, rebelde siempre, transgresor siempre y disconforme y batallador como constante actitud ética y estética.⁸¹

⁸¹ GIARDINELLI, Mempo. “Posmodernidad y posboom en la literatura latinoamericana”. En: Así se escribe un cuento. Beas Editores. Buenos Aires, 1990. Pág. 73.

Shaw, a su vez, consciente de los equívocos que suscita este término aplicado a realidades tan disímiles, ha dicho:

Más importante aún es recordar que el posmodernismo es un concepto mucho más amplio que el posboom. Hay quienes creen que marca un cambio radical en la recepción de la cultura occidental en general. Empezando en el campo de la arquitectura, la noción de posmodernismo ha pasado a figurar en la crítica de todas las artes, y a aplicarse a la filosofía, a la historia, al pensamiento político y sociológico e incluso a las modernísimas interpretaciones de las tendencias científicas. *En cambio, el posboom es un término mucho más modesto que se aplica simplemente a la narrativa hispanoamericana.*⁸²

Con todo, cuando se trata de aquellas novelas que incrementan el experimentalismo del boom hasta límites en que se llega a quebrantar la comunicabilidad, la referencialidad y sus asomos de argumento, en última instancia, obras que profundizan decididamente las estrategias metaficcionales, que radicalizan la autoreferencialidad y apelan a una fuerte fragmentariedad —como la mayoría de las novelas escritas por Néstor Sánchez, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Diamela Eltit, Ricardo Piglia, Alba Lucía Ángel o Carmen Boullosa—, Shaw incorpora, a pesar de sus reparos, la noción de postmodernismo. De hecho, dedica los capítulos finales de su libro a esta orientación creativa, con lo cual llega a establecer una tercera tendencia en la novelística latinoamericana contemporánea —además del boom y del post-boom—. ¿Habláramos, entonces, de una tendencia cuyos antecedentes y desarrollo histórico se

⁸² SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. Óp. Cit. Pág. 365. (El subrayado es nuestro.)

habrían presentado con plena simultaneidad al post-boom, en los mismos contextos e idénticas circunstancias? En este sentido, para salvar el nuevo tropiezo metodológico implicado en la pregunta anterior, nos parece bastante afortunada la propuesta conceptual realizada por Daniel Blaustein. Este crítico nos plantea la existencia de un *continuum* (o gradación literaria) tras el boom; seguidamente, señala que son dos las orientaciones de dicho *continuum* durante el post-boom y que éstas son contrapuestas: una mimética y otra antimimética. En estos términos realiza Blaustein su proposición:

Considero, por tanto, que una concepción más adecuada del modelo del *continuum* será la de visualizarlo como una gradación cuyos extremos no “se detienen” en un texto o en un género literario particular, sino que constituyen polos ideales hacia los cuales tenderán, en mayor o menor grado, los textos individuales. El “post-boom” constituiría, por lo tanto, una reacción contra ciertos rasgos y procedimientos que distinguían a la literatura del “boom”, y dicha reacción, además, parece haber tomado dos direcciones principales: *una reacción de exacerbación* (textos en los que se intensifica la índole experimental y antimimética del “boom”, asumiendo así una actitud no amistosa para con el lector), y *una reacción de oposición* (textos en los que se plasma una literatura realista, mimética, y que ostentan una actitud amistosa para con el lector).⁸³

Hecha esta aclaración y referidas las líneas esenciales del debate entre Williams y Shaw, así como el planteamiento de Blaustein, nos detendremos de nuevo en la corriente narrativa “mimética”, pues ésta representa —como especificábamos atrás— el *mainstream* del post-boom. Habíamos anotado una falta de gravedad en la manera como

⁸³ BLAUSTEIN, Daniel. Procedimientos miméticos y antimiméticos en las obras del post-boom. Óp. Cit. Pág. 43. (Los resaltados proceden del original.)

los novelistas de esta orientación abordan su labor de escritura, lo cual incluye un resuelto acercamiento a los lenguajes de la vida cotidiana; ahora bien, dicho anti-trascendentalismo presenta muy diversos espectros de aplicación narrativa. Así, por ejemplo, un narrador como Manuel Puig lo evidencia en su disposición para hacer de subproductos culturales como el melodrama, con su estridente paleta de personajes y conflictos sentimentales, su principal fuente de preocupación literaria. Uno como Antonio Skármeta lo hará incorporando el humor y ocupándose de los dramas juveniles propios de las urbes latinoamericanas. Y una novelista como Ángeles Mastretta preferirá revisitar la Historia —concretamente de la Revolución Mexicana— desproveyéndola de cualquier pompa heroica y, en todo caso, desde una perspectiva eminentemente femenina. En este sentido, resultan esclarecedoras las palabras de Skármeta en aquel famoso texto que fue, en su momento, una de las primeras y más importantes caracterizaciones de la novelística del post-boom:

La narrativa más joven, pese a toda la estridencia de su complejo aparato verbal, es vocacionalmente antipretenciosa, pragmáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, es simplemente presentadora de él. Sus héroes no se reclutan en la excepcionalidad que busca desde allí mirar lo común, sino en los carnales transeúntes de las urbes latinoamericanas.⁸⁴

⁸⁴ Este texto procede de una conferencia que Skármeta dictó en The Wilson Center, Washington, en octubre de 1979. Inicialmente circuló en formato mimeografiado y luego se publicó en diversas revistas. Citamos aquí por el volumen de Raúl Silva Caceres, en el cual se recopilan diversos estudios dedicados a la obra del chileno.

SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. En: SILVA CÁ CERES, Raúl (y otros). *Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta*. Literatura Americana Reunida. Madrid, 1983. Pág. 139

2.4.2. El contexto de época

Como habíamos anotado atrás, una de las circunstancias que contribuyeron a la transformación del *sensorium* en el espectro literario de Latinoamérica durante los inicios de los años 70 —lo que significó una nueva reivindicación del realismo— estuvo ligada a la penetración de las dictaduras. Ángel Rama habló entonces de un “Reingreso de la historia”, pues muchos novelistas se sintieron impelidos a ello por la crudeza de su entorno inmediato.⁸⁵ Buena parte de la llamada “narrativa testimonial” del post-boom, por ejemplo, ha obedecido justamente al influjo represivo de muchos gobiernos latinoamericanos; es decir, ha sido una respuesta al imperativo de la denuncia, como ha quedado registrado en una de las primeras obras de esta naturaleza en aquel momento, “La noche de Tlatelolco” (1971) de Elena Poniatowska. Cabe aclarar, sin embargo, que si bien aquellas realidades signadas por la feroz represión pusieron a la orden del día el tema del compromiso político, no puede hablarse de una respuesta homogénea por parte de los novelistas latinoamericanos. Así como hubo quienes incurrieron directamente en el panfleto, otros narradores abordaron la inclemencia de los acontecimientos sin dejarse arrastrar por posturas maniqueas.

También es cierto, al mismo tiempo, que ha habido otros factores de época esencialmente determinantes para que la novelística del post-boom configurase el *mainstream* que hemos venido describiendo —realismo, sencillez narrativa, actitud anti-trascendental—. El más importante de ellos es la extraordinaria incidencia que desplegó la cultura de masas y que terminó generando, a través de la omnipresencia de los medios de comunicación en todos los lugares del planeta, lo que posteriormente habría

⁸⁵ RAMA, Ángel. “Los contestatarios del poder”. Óp. Cit. Pág. 501 y ss.

de llamarse “globalización”. Antes de que esta palabra apareciera en los entornos de la crítica latinoamericana, se hablaba de “transculturación” y se señalaba como una de las principales características de la novela contemporánea en el continente. Lo cierto es que un fenómeno como “Mayo del 68” —proveniente sobre todo de Europa central y del este, y de Estados Unidos—, con todo su arbitrio de transgresión, proclamas de rebeldía y amor libre, con la juventud volcada hacia actitudes contestatarias y con toda su reivindicación hedonista, fue posible como influjo cultural gracias a la enorme difusión que los medios masivos habían alcanzado. Y produjo, entre otras muchas cosas, un santoral de estrellas —actores y actrices de cine, cantantes de música popular, deportistas de alta competición—, en cuyos altares rindieron culto los jóvenes occidentales, lo cual modificó sus imaginarios, sus vestimentas, sus rituales cotidianos, sus sensibilidades y su manera de instalarse en el mundo. Nos dice Ángel Rama:

(...) los jóvenes posteriores [al boom] vivieron el cine, la televisión, el rock, los jeans, las revistas, los supermercados, la droga, la liberación sexual, los *drugstores*, que inundaron la vida latinoamericana con profunda incidencia en las capas más populares, menos intelectualizadas y dispuestas a resistir la avalancha que los sectores cultos impregnados todavía de la tradición europea. Vivieron todo esto en las peculiares formas que adoptaba en cada ciudad, en cada barrio, entremezclándose con tendencias internas del medio, asociando comidas propias con botellas de Coca-Cola (...) ⁸⁶

Cabe subrayar que uno de los efectos más notorios de esta situación ha venido a ser el debilitamiento de las fronteras —otrota muy rígidas— entre la alta cultura y la

⁸⁶ RAMA, Ángel. “Los contestatarios del poder”. Óp. Cit. Pág. 511.

baja cultura, como lo señaló Gutiérrez Mouat en su momento.⁸⁷ Y esto es determinante en el ascenso de estéticas como la del Pop y la del Camp, las cuales son perfectamente rastreables en muchos novelistas del post-boom.

En este mismo orden de ideas, al trazar este cuadro general, quisiéramos destacar otra manifestación distintiva del post-boom. Nos referimos a la sobresaliente irrupción de mujeres escritoras que han logrado gran visibilidad y que, gracias a la evidente difusión de sus producciones novelísticas, han enriquecido con sus relatos y perspectivas la mirada sobre la vida del continente. Esta circunstancia ha sido anotada de modo amplio por toda la crítica literaria que estudia el post-boom, la cual ha registrado en especial la imponente notoriedad que alcanzaron durante la década de los años 80 tres novelas señaladamente representativas: “La casa de los espíritus” (1982), de Isabel Allende; “Arráncame la vida” (1985), de Ángeles Mastretta, y “Como agua para chocolate” (1989), de Laura Esquivel. Nos parece importante recordar que, así como sucedió con otros escritores del post-boom, las autoras de esta tendencia novelística recibieron desde sus comienzos fuertes descalificaciones de la crítica académica, pese a la ostensible acogida que sus obras tuvieron. Así lo comenta María Ángeles Cantero: “En efecto, por una parte, estos relatos han inundado el mercado internacional gracias a su rotundo éxito, procedente de la extraordinaria acogida de un público mayoritariamente femenino; por otra parte, han recibido la acusación lanzada por un sector de la crítica especializada de inundar el mercado con ‘novelas rosas’ carentes de valor literario”.⁸⁸ Con todo, esferas importantes de la crítica feminista han reivindicado dichas obras. Y han analizado la forma como éstas realizan un fuerte cuestionamiento a los roles sexuales en la sociedad patriarcal a través de la ironía y de

⁸⁷ Cfr. GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. Óp. Cit. Pág. 5.

⁸⁸ CANTERO ROSALES, María Ángeles. El “boom femenino” hispanoamericano de los años ochenta, un proyecto narrativo de “ser mujer”. Universidad de Granada. Granada, 2004. Pág. 113.

la parodia; aunque no dejan de advertir los riesgos que envuelve la práctica de un lenguaje mimético —como el que efectivamente utilizan—, pues éste puede ser asumido de manera literal y, en tal sentido, habrá quienes tomen estas obras por simples trivialidades. Así lo señala, por ejemplo, la crítica Susana Reisz:

Pienso que la mayoría de las escritoras del mundo hispánico que practican el juego de la impostura para sacudir la rigidez de los “géneros canónicos” (en todos los sentidos posibles de la expresión) son conscientes de que corren el riesgo de que lo que ellas conciben como medio de esclarecimiento y de autoafirmación pueda ser leído como simple “gracia” o pose frívola.⁸⁹

Como venimos planteando, resulta característico el protagonismo de las novelistas latinoamericanas en nuestra escena cultural contemporánea, muy especialmente durante el post-boom. Y hemos de anotar el contraste significado en dicho fenómeno, ya que esta tradición literaria ha estado en general dominada por figuras masculinas. En otras palabras, la notoriedad de las escritoras latinoamericanas ha sido más bien escasa en el pasado; así puede constatararse, por ejemplo, echando una mirada general sobre el boom. Recordemos lo que a este respecto nos dice Tornés Reyes:

“Ah, las mujeres, no cabe duda que ya no son las mismas. Algo las perturbó”. Con este juicio, uno de los personajes de “Arráncame la vida” (1985), obra de la mexicana Ángeles Mastretta, resume magistralmente uno de los logros más notables de la novísima narrativa hispanoamericana: el vuelco sustancial dado

⁸⁹ REISZ, Susana. Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica. Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos – Edicions de la Universitat de Lleida. Lleida, 1996. Pág. 60.

por las figuras femeninas en beneficio de su condición social, de su activo papel en el acontecer de las últimas décadas y en contra de los ideologemas machistas y taras ancestrales con que se ha conseguido mantenerlas discriminadas (...) Además, sería bueno agregar que nunca antes habíamos visto una sensibilidad literaria que fuera capaz de aglutinar una cantidad tan sobresaliente de escritoras a nivel regional o internacional como la que puede exhibir el *post-boom*.⁹⁰

No quisiéramos, por otra parte, que este ejercicio de contextualización del post-boom pudiera generar idea alguna de homogeneidad estética entre estas novelas. Muy por el contrario: la diversidad es su principal característica. Por tal razón, traeremos a la memoria esta significativa anotación que hizo Carlos Fuentes, refiriéndose al post-boom, en uno de sus últimos libros:

Un hecho notable es la floración de *mujeres escritoras*. Otro, el desplazamiento del campo antiguo a la ciudad moderna. Otro más, la variedad de estilos, tendencias, argumentos, referencias y opiniones. No se puede hablar hoy de una sola escuela literaria, realismo socialista o realismo mágico, novela sociológica o novela política, artepurismo o compromiso. Las categorías del debate anterior han sido superadas por dos cosas que definen en verdad a la literatura: la imaginación y el lenguaje.⁹¹

⁹⁰ TORNÉS REYES, Emmanuel. Óp. Cit. Págs. 46-47, 48.

⁹¹ FUENTES, Carlos. "El post-boom (1)". En: La gran novela latinoamericana. Alfaguara. Madrid, 2011. Pág. 333.

2.4.3. Los temas recurrentes

Hay un tema sobre el cual llaman la atención los críticos que estudian el post-boom: el amor. De hecho, hay quienes cifran una de las diferencias más importantes entre el boom y el post-boom en la manera como las novelas de una y otra tendencia se acercan a éste. Habiendo señalado el pesimismo vital como actitud dominante de los autores durante el boom, Donald L. Shaw hace hincapié en que éstos rehusaban las soluciones románticas —entiéndase: cualquier opción de “happy ending”— ante los conflictos de la existencia; asimismo, comenta que en esta novelística se presentaba un predominio de la dimensión sexual en las relaciones de pareja, preponderancia ésta que se establecía a expensas de las posibilidades del amor. Esta propensión temática contrasta evidentemente con el abierto sentimentalismo al que suelen optar las novelas del post-boom, tal como puede encontrarse por ejemplo en las obras de Isabel Allende, Laura Esquivel o Antonio Skármeta. Shaw hace este planteamiento de forma categórica: “En el boom, el amor no cumple un papel importante; en el posboom vuelve a ocupar su posición central en la narrativa”.⁹²

Quizás el vitalismo optimista hace que los autores del post-boom hayan desarrollado una sensibilidad particular hacia los personajes juveniles y asumido, de igual modo, una apertura hacia los dramas de la cotidianidad. Asimismo, los escenarios que se privilegian en estas obras son de carácter marcadamente urbano: las ciudades latinoamericanas, en medio de su crecimiento caótico y su desbordada problemática. Dado que muchos de los conflictos abordados en esta novelística se nutren de dichas circunstancias, tal vez podamos afirmar que el triángulo ciudad-juventud-cotidianidad

⁹² SHAW, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. Óp. Cit. Pág. 223.

representa uno de los espectros temáticos más importantes del post-boom. En este sentido, Daniel Blaustein nos dice:

El *post-boom*, en efecto, plasma una literatura predominantemente *urbana*, y en ella incorpora numerosos elementos de la cultura juvenil, o *funculture*, como por ejemplo las drogas, el sexo, la marginalidad, distintas expresiones de la cultura popular (tales como el cine, la moda, los deportes, la televisión, géneros musicales como el bolero, el tango, el rock, etc.). En las novelas del *post-boom*, estos elementos no constituyen meras referencias al extra-texto, sino que son manifestaciones culturales asumidas plenamente por los personajes, las que forman parte integral de sus vidas, determinando en gran medida sus respectivas conductas, sentimientos y puntos de vista (...) ⁹³

Otra de las fuentes argumentales importantes que habremos de destacar en esta narrativa tiene que ver con los avatares del exilio. Está claro que en los inicios del post-boom este asunto remitía a los infortunios políticos de América Latina; entonces, los autores que debieron abandonar sus países de origen para salvar sus vidas se vieron enfrentados abruptamente a diferentes dinámicas de transculturación, las cuales sobrellevaban apenas, marcados como estaban por las aflicciones de su destierro. Con todo, las vivencias en los nuevos entornos generaron a la par sentimientos encontrados que vinieron a nutrir sus narrativas. ⁹⁴ Ahora bien, con el transcurso de los años y el

⁹³ BLAUSTEIN, Daniel. "Rasgos distintivos del post-boom". En: Revista Iberoamérica Global, volumen 2, Nº 1. The Hebrew University of Jerusalem. Jerusalem, febrero de 2009. Pág. 180.

⁹⁴ Una obra emblemática en este sentido es la novela "No pasó nada" (1980), de Antonio Skármeta; por eso quisiéramos retomar esta reveladora observación que aparece en su prólogo: "A uno de ellos, en un patético umbral entre la noche y la madrugada, le oí decir que hubiera preferido una muerte cierta en la patria lejana, a este melancólico agonizar en idiomas incompatibles. Despojados de su ámbito natural, desprovistos de sus utopías, minuciosamente derrotados, los emigrantes latinoamericanos comenzaron

retorno de la democracia a los diferentes países del continente, el movimiento migratorio de los escritores latinoamericanos no se ha detenido en modo alguno; sin embargo, está claro que las generaciones más recientes han vivido de una manera muy distinta su tránsito hacia otras regiones. Y es un hecho que “los dramas del exilio” se han transformado en experiencias más satisfactorias al estar motivadas por razones de la propia voluntad, lo cual ha propiciado una integración más rápida y profunda con los lugares de llegada; al punto, incluso, de producir en muchos de estos autores filiaciones plurales que desbordan cualquier sectarismo nacionalista. A este respecto, Fernando Aínsa nos regala esta interesante aclaración:

Existe ahora, por el contrario, una “geografía alternativa de la pertenencia”, lealtades múltiples que se generan a través de la pluralidad y “las pulsiones de otro lugar” que asaltan al escritor (...) Intelectuales y artistas provenientes de “zonas periféricas o marginales” del planeta, se exilian o simplemente emigran, no para mimetizarse con otras culturas, sino para proyectar su propia voz desde un ámbito que consideran más propicio. En este contexto multicultural el artista ya no vive a la sombra de la cultura que lo recibe sino participando en ella, aunque sea como “inquilino”, como define Juan Gabriel Vásquez a los escritores expatriados por voluntad propia.⁹⁵

una militancia en guetos de melancolía que muchas veces les impidió asumir las pasiones cotidianas de los países que les ofrecían refugio.”

SKÁRMETA, Antonio. No pasó nada. Debolsillo. Buenos Aires, 2005 (1980). Pág. 4.

⁹⁵ AÍNSA, Fernando. Óp. Cit. Págs. 117, 118.

2.5. Literatura y mercado: anotaciones sobre el declive del post-boom

Quisiéramos cerrar esta puesta en contexto con algunas anotaciones concernientes a las postrimerías del post-boom. Tal vez si regresamos sobre determinados fenómenos y acontecimientos finiseculares podríamos aproximar ciertas hipótesis sobre lo que ha marcado el declive de esta tendencia novelística hacia el final del siglo XX. Y nos atreveríamos a sugerir dos momentos que consideramos especialmente significativos, dadas las transformaciones que en ellos se presentaron; esto, desde luego, en el entendido de que los sucesos que señalaremos tienen orígenes previos, pues se inscriben en procesos sociales y culturales especialmente complejos. Nos instalaremos, entonces, en el año 1991 y en el año 1996.

En primer lugar, la dinámica social y política que hizo reaccionar a los escritores latinoamericanos ante la irrupción de cruentas dictaduras militares en sus países de origen llegó a su fin. Así las cosas, el “mimetismo” del post-boom —que se oponía a la búsqueda del mito, tan cara a la novela del boom— dejó de ser un imperativo vital y ético para los novelistas. En otras palabras, el regreso de la democracia al continente —Argentina: 1983, Uruguay: 1985, Chile: 1990— vino a amainar los requerimientos del compromiso ineludible con la realidad social inmediata y marcó la declinación de aquella tendencia narrativa de visos testimoniales. Esto es notorio especialmente entre los novelistas más jóvenes, como veremos a continuación. En cualquier caso, aunque prácticamente la mayoría del continente retornó a los caminos de la democracia, está claro que este regreso se dio muchas veces de modo precario, frágil y, desde luego, perfectible. Ahora bien, señalamos la fecha de 1991 como colofón de este proceso porque entendemos el fenómeno de aquellas dictaduras militares inmerso en el capítulo

latinoamericano de la Guerra Fría; de esta suerte, la disolución definitiva de la Unión Soviética, ocurrida ese año, vendría a constituir una situación de no retorno en este orden de ideas. Una circunstancia especialmente reveladora está representada por lo sucedido con Cuba, la otrora nodriza cultural de toda la izquierda latinoamericana, la pesadilla de aquellos gobiernos de facto encabezados por sangrientos militares de derecha: el fin de la ayuda Soviética precipitó la isla hacia una pauperización económica sin precedentes —situación que fue conocida como el “Periodo Especial”—; y, una vez allí, su incidencia continental se eclipsó drásticamente. Sobre este nuevo escenario ha comentado Mempo Giardinelli: “A muchísimos narradores, argentinos y latinoamericanos de la generación que yo llamo *Escritores de la Democracia Recuperada*, se nos escapa una escritura que contiene una elevada carga de frustración, de dolor y de tristeza por todo lo que nos pasó en las décadas pasadas”.⁹⁶

Otra de las transformaciones culturales más contundentes ocurridas durante aquellos años está relacionada con el mundo de las comunicaciones, con la profundización del desarrollo tecnológico y su categórica masificación. El mundo entró de lleno a la era digital, así que los hábitos de consumo cultural se transformaron irreversiblemente y se diversificaron hasta lo impensable ante la aparición de nuevos soportes expresivos. Sin duda, el fenómeno más revolucionario en este ámbito es la construcción de la World Wide Web, proyecto que sus creadores hicieron público en 1991 —lo cual permitiría que, un año más tarde, hubiera ya más de un millón de computadores interconectados—. Esto vendría a producir posteriormente una situación que podríamos denominar de *sobreoferta cultural*. En un ensayo titulado “De la literatura en un mundo abarrotado” nos hemos ocupado más en detalle de este hecho:

⁹⁶ GIARDINELLI, Mempo. “Historia y novela en la Argentina de los 90”. En: KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (editores). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Editorial Vervuert. Frankfurt / Madrid, 1997. Pág. 182.

(...) lo cierto es que el lector actual tiene a su disposición un variopinto conjunto de objetos culturales —entre los cuales se encuentra el libro— y dicho conjunto es determinante en la configuración de nuevos rituales de lectura; pero, es preciso aclararlo, no de la manera mecánica en que lo suponen tantos editores de hoy (...) Digámoslo de un modo justo: el lector de hoy vive de prisa en un mundo abarrotado.⁹⁷

Extrañamente, estas circunstancias no favorecieron el acceso de las nuevas propuestas y voces novelísticas del continente al espectro editorial. Y ello debido a que los grandes impresores se transformaron en verdaderos emporios trans-mediáticos dispuestos a imponer criterios estrictamente comerciales sobre sus publicaciones, lo cual terminó marginando de modo radical cualquier expresión narrativa disidente. Así se ha referido el escritor Jorge Volpi a dicha situación: “De pronto, las condiciones objetivas del medio comenzaron a volverse cada vez más hostiles para los escritores latinoamericanos. En primer lugar, debido a la crisis de la industria editorial en esta parte del planeta”. Y posteriormente agrega: “En los ochenta y noventa esta tendencia se agudizó, sobre todo cuando la mayor parte de la industria editorial latinoamericana quedó en manos de grandes grupos trasnacionales, en especial españoles. De pronto los vínculos entre cada país se volvieron raquíticos o de plano inexistentes”. Finalmente, el resultado de semejante escenario no podría ser más contradictorio: “Por paradójico que parezca, en el momento en que la tecnología permite un intercambio cada vez más

⁹⁷ LÓPEZ CÁCERES, Alejandro José. “De la literatura en un mundo abarrotado”. En: Entre la pluma y la pantalla: reflexiones sobre literatura, cine y periodismo. Universidad del Valle. Cali, 2005. Pág. 52.

fluido de información, los lazos entre los escritores y lectores latinoamericanos son cada vez más precarios”.⁹⁸

Por esta vía, la presión comercial que pesa sobre el entorno del libro ha venido a ahogar cualquier renovación del hecho literario y lo ha llevado al empobrecimiento estético en beneficio de parámetros de carácter mercantil. Vemos entonces cómo los aparatos publicitarios han terminado teniendo una incidencia insólita en relación con la visibilidad y la legitimidad de las obras y sus autores. Y aunque la recurrencia de este hecho se extiende al ámbito novelístico en todos los idiomas, sus consecuencias resultan substancialmente notorias en el entorno de la lengua española y, sobre todo, en los escenarios de América Latina. Esto se puede constatar cuando observamos el amplio predominio de la *novela de entretenimiento* sobre cualquier otra expresión narrativa. Quizás una manifestación reveladora sea el hecho de que en los contextos culturales de la actualidad sea preciso, para hacer la diferenciación, hablar de *novela literaria*. Una especificación como ésta habría sido tomada como evidente tautología en cualquier otro momento de la historia de este género escritural. Sobre dicha circunstancia se han venido pronunciando diferentes sectores de la crítica. Recojamos a continuación las palabras de Francisca Noguero Jiménez:

En todos estos casos es necesario tener en cuenta un fenómeno que ha influido decisivamente en el cambio de gusto literario: *la conversión de los libros en productos de mercado sometidos a las leyes de la publicidad y enjuiciados más por su capacidad de ventas que por su calidad*. Así, los manuscritos llegan a sus potenciales difusores en un contexto interesado por atraer el mayor número de

⁹⁸ VOLPI, Jorge. “La literatura latinoamericana ya no existe”. En: Revista de la Universidad de México, N° 31. México, 2006. Pág. 92.

lectores a caja, aún cuando esto signifique renunciar a la complejidad narrativa o caer en una literatura fácil. Por si esto fuera poco, y aunque siempre existen sellos independientes que realizan una encomiable labor, las editoriales más reconocidas suelen estar manejadas por grupos financieros propietarios de periódicos, cadenas de televisión y radio, que utilizan sus numerosos canales de difusión para apoyar a *sus* escritores y ningunear al resto.⁹⁹

Así las cosas, muchos autores contemporáneos han decidido adaptarse a las nuevas demandas del mercado editorial y, evidentemente, de esta forma han terminado alejándose de la literatura para incursionar en la industria del entretenimiento. No hablamos ya de aquella escritura novelística —tan distintiva del post-boom— que se apropiaba de los géneros populares con el objetivo de operar sobre ellos verdaderas transformaciones, las cuales compatibilizaban con indagaciones complejas de la existencia, como el melodrama y el folletín creativamente revisitados por Manuel Puig en obras tan inquietantes y renovadoras como “La traición de Rita Hayworth” o “El beso de la mujer araña”. A lo que asistimos con frecuencia ahora es a la adopción de convencionalismos sentimentales destinados a satisfacer los gustos más anodinos; o al optimismo del tipo *Nueva Era*, el cual consistente en excluir la dimensión social de los conflictos que afrontan los personajes para proclamar el dogma del éxito, esa fútil religión cuya consigna más ilustre reza que el esfuerzo individual conduce a la *Autosuperación*. A lo que asistimos habitualmente, en última instancia, es a la opción por escrituras abiertamente baladíes: renunciar a la novela para acuartelarse en el novelón. Por fortuna, hay aún cantidades de excelentes novelistas en todo el continente

⁹⁹ NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Óp. Cit. Pág. 167. (El subrayado es nuestro.)

latinoamericano, novelistas con disposición de hacerle frente a este arte maravilloso sin eludir los riesgos creativos inherentes a él.

Detengámonos por un momento en el año de 1996. Hubo dos expresiones de carácter contestatario que arremetieron contra el deterioro a que había llegado la tendencia novelística del post-boom y contra el estado de cosas que venimos planteando, el cual acusaba un fuerte desgaste en el entorno literario latinoamericano. Los dos pronunciamientos surgieron de modo independiente en diferentes puntos del continente; sin embargo, ambos se hicieron públicos a través de manifiestos y ambos fueron firmados por grupos de narradores nacidos durante la década del 60, lo que permitiría hacer lecturas e inferencias de tipo generacional. El primero de ellos aparece firmado en Santiago de Chile por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, y está fechado en marzo. Se trata del prólogo a una antología de relatos de autores hispanoamericanos, el cual se ha conocido luego como el “Manifiesto McOndo” —una clara referencia paródica al Macondo de Gabriel García Márquez—. ¹⁰⁰ El segundo fue leído por primera vez en la ciudad de México, en agosto, durante el lanzamiento de cinco novelas, y está firmado por los autores de las mismas: Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Miguel Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda. Posteriormente se ha hecho referencia a éste como el “Manifiesto Crack”. ¹⁰¹ En un estudio que analiza comparativamente estos dos textos, el crítico Brent James Carbajal hace la siguiente anotación:

Basta con ojear rápidamente las ofertas literarias en la librería local para que uno se entere de que la literatura es un gran negocio y de que el *marketing* de los

¹⁰⁰ FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (editores). *McOndo*, una antología de nueva literatura hispanoamericana. Grijalbo-Mondadori. Barcelona, 1996.

¹⁰¹ VOLPI, Jorge; URROZ, Eloy; PADILLA, Ignacio; CHÁVEZ, Ricardo; PALOU, Miguel Ángel. “Manifiesto Crack”. En: *Lateral. Revista de Cultura*, N° 70. Barcelona, octubre de 2000.

libros es hoy quizás más importante de lo nunca había sido. Un autor sin duda podría hacer algo parecido a una vida sin el sello de aprobación de Oprah Winfrey, o incluso conseguir una cierta reputación académica como escritor “serio” gracias a la calidad casi clandestina de su trabajo y al hecho de que las masas no lo hayan leído. Sin embargo, si el fin es vender libros y ser “críticamente importante”, resulta conveniente para el autor formar parte de un movimiento o de una generación —de naturaleza comercial o teórica— que pueda representar nuevas ideas, rechazar formas y temas percibidos como ya marchitos, y señalar cambios audaces en el campo literario, incluso en su horizonte más canónico.¹⁰²

Ahora bien, más allá de los alcances publicitarios que en efecto tuvieron estos dos pronunciamientos en relación con sus firmantes y sus obras, más allá de que su carácter no tiene la pretensión fundacional que los “manifiestos” vanguardistas arriesgaban, nos interesa destacar el hecho de que ambos procuran distanciarse de ciertos rasgos que caracterizaron al post-boom en sus postrimerías. Dicho de otro modo, hay en estos textos un deseo de desmarcarse, una afirmación contraria a los requerimientos y rótulos que la industria editorial planteaba —y continúa planteando— para los escritores latinoamericanos contemporáneos. En primera instancia, el “Manifiesto McOndo” reacciona contra el asilamiento cultural en que ha caído la literatura de cada uno de estos países en relación con el resto de mundo hispanoparlante;

¹⁰² “One need only quickly browse the literary offerings at his local bookstore to realize that literature is big business and that marketing of books is perhaps more important today than it never has been. An author certainly might make some semblance of a living without Oprah Winfrey’s stamp of approval, or even achieve a certain academic reputation as a ‘serious’ writer owing to the almost underground quality of his work and the fact that masses haven’t read it. It remains, however, that in order to sell books *and* be ‘critically important’, an author is well-served by forming part of a movement or generation, commercial or theoretical in nature, that might represent new ideas, reject perceived tired forms and motifs, and signal bold changes on the literary, even canonic, horizon”.

CARBAJAL, Brent James. “The Packaging of Contemporary Latin American Literature: ‘La Generación Crack’ and ‘McOndo’”. En: *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Vol. 20, N° 2. University of Northern Colorado, Northern Colorado, 2005. Pág. 122. (La traducción es nuestra.)

asimismo, se rehúsa a aceptar las exigencias de exotismo que llevaron al máximo desgaste a una buena parte de la narrativa continental:

Sobre el título de este volumen de cuentos no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y variopinta de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y muchos más cercano al concepto de aldea global o mega red.

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas, construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos.¹⁰³

En lo que toca al “Manifiesto Crack”, hemos de apuntar que éste muestra la estructura de un texto académico. Y que está organizado en cinco partes, como ya anotábamos, firmadas por los diferentes novelistas mexicanos que estaban presentando

¹⁰³ FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (editores). Óp. cit. Pág. 8.

sus obras.¹⁰⁴ Además de coincidir con los dos temas centrales del “Manifiesto McOndo”, éste hace hincapié en la necesidad de reivindicar la novela como un arte de la búsqueda, donde la forma no está dada de antemano sino que, por el contrario, ha de ser indagada, inventada, creada por el novelista. Esto nos pone sobre los antecedentes del boom y nos introduce de nuevo en arduas exigencias para el lector. Hay en estos escritores mexicanos una feroz arremetida contra la narrativa del post-boom, la cual consideran insubstancial y complaciente; en definitiva, mediocre. En el apartado que se titula “La feria del Crack (una guía)” y que firma Miguel Ángel Palou, leemos: “Las novelas del Crack no son textos pequeños, comestibles. Son, más bien, el churrasco de las carnes: que otros escriban los bistecs y las albóndigas. A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del Crack oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos, empresa nada pacata.”¹⁰⁵ Lo que observamos en el “Manifiesto Crack” es una reivindicación de lo que el crítico norteamericano John S. Brushwood —refiriéndose a las obras de Agustín Yáñez y Juan Rulfo— denominó en su momento *novela profunda*. Y esto confirma una suerte de movimiento pendular, históricamente, en lo que se refiere al *sensorium* literario. Nos dice Eloy Urroz en el segmento que lleva el título de “Genealogía del Crack”:

¹⁰⁴ A este respecto, nos dice Alberto Castillo Pérez: “los títulos de los apartados tienen un sentido que apunta hacia una intención académica e incluso pedagógica. El ‘Manifiesto Crack’ es una suerte de carta de presentación con la cual cinco jóvenes escritores fueron presentados en sociedad, la carta pretende dejarnos en claro quiénes son, de dónde vienen y cuál es su búsqueda literaria. Para conseguirlo fue también necesario hacernos ver que no tienen nada que ver con la literatura complaciente y comercial que tanto se estila hoy en día y que no debemos esperar de sus novelas que sean fáciles”. CASTILLO PÉREZ, Alberto. “El Crack y su manifiesto”. En: Revista de la Universidad de México, N° 3. México, 2006. Pág. 83.

¹⁰⁵ VOLPI, Jorge; URROZ, Eloy; PADILLA, Ignacio; CHÁVEZ, Ricardo; PALOU, Miguel Ángel. Óp. cit. Pág. 2.

La pía cadena de novelas legítimamente “profundas”, pues, sufre un descalabro cuando las editoriales grandes comienzan a titubear hace algunos años y prefieren venderle al público títulos apócrifamente “profundos”, apócrifamente literarios, dándoles así a los lectores cantidad inenarrable de “gatos por liebres” y desactivando de paso la avidez de exigencia que textos como *Rayuela*, *La vida breve* o *Cien años de soledad* redituaban. El fenómeno se vuelve hoy día tan portentoso y evidente que no queda sino decir que es un asunto lamentable. Sin embargo, los novelistas del Crack sueñan que en alguna parte de nuestra República Ilustrada existe un grupo de lectores hartos, cansados, ahitos de tantas concesiones y tantas complacencias. Ellos, ustedes, ya no pueden ser engañados. Las concesiones, repito, los desconcierta y no los lleva sino a pensar que su propia capacidad está siendo menoscabada.¹⁰⁶

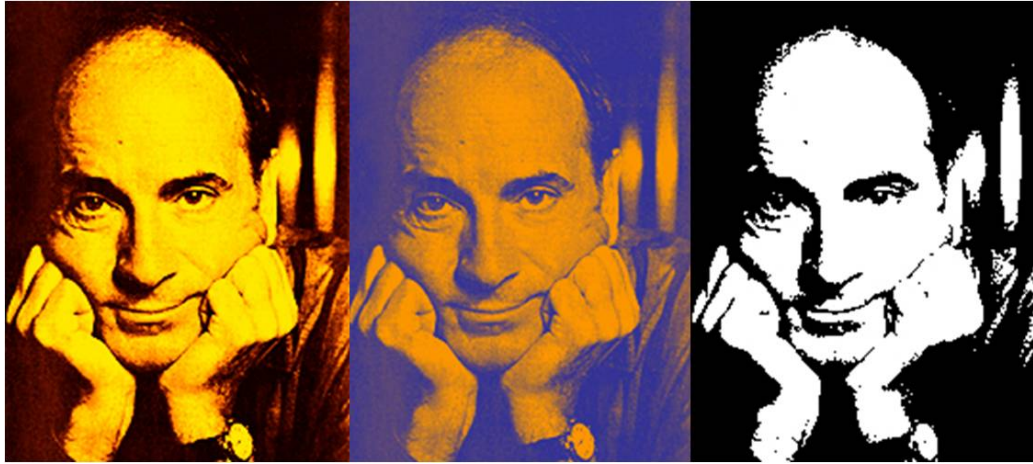
Con todo, no podríamos afirmar que las posiciones sostenidas en los dos manifiestos a que hemos venido haciendo referencia hayan llegado a constituir el *maistream* de la novelística latinoamericana en las primeras décadas del siglo XXI. Lo que hoy advertimos —como ya apuntábamos atrás— es una fuerte fragmentación de la producción y circulación de novelas en dos registros diferenciados: la llamada *novela de entretenimiento* y la que recibe el desconcertante rótulo de *novela literaria*. Y es ésta una manifestación que se registra igualmente en el ámbito narrativo de otras lenguas. Quizás estamos ante un típico y distintivo fenómeno de época.

En los capítulos siguientes nos dedicaremos a analizar las maneras específicas en que Manuel Puig, Antonio Skármeta y Ángeles Mastretta se inscriben en el contexto del post-boom; es decir, los diferentes modos en que sus poéticas novelísticas dialogan

¹⁰⁶ Ídem. Pág. 4.

con la tendencia literaria que caracterizamos y contextualizamos en este capítulo. De igual manera, estudiaremos las novelas seleccionadas para este trabajo, así como sus versiones filmicas: “El beso de la mujer araña”, “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” y “Arráncame la vida”, respectivamente.

3. “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig y la versión filmica de Héctor Babenco



3.1. Sobre la poética narrativa de Manuel Puig

3.1.1. Descubrirse novelista: “La traición de Rita Hayworth”

La obra novelística de Manuel Puig (General Villegas, Provincia de Buenos Aires, 1932 - Cuernavaca, México, 1990) está conformada por ocho volúmenes y se inicia con “La traición de Rita Hayworth” (1968). Las circunstancias que lo llevaron a la escritura de esta primera obra literaria fueron, según cuenta el propio autor, bastante fortuitas, especialmente porque Puig fue siempre una persona de cine, alguien que se había formado como guionista y realizador, alguien que desde su más remota infancia había optado por el cinematógrafo. Y dicha opción, en efecto, determinó sus periplos vitales de manera esencial, como quiera que ya a los 23 años, tras ganar una beca para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia, viajó a Roma.

Sin embargo, las expectativas que se había hecho al respecto fueron muy pronto decepcionadas al enterarse del difícil ambiente autoritario que rodeaba la realización de una película —en 1957 se desempeñó como ayudante de dirección de Charles Vidor, en

una producción de David Selznick—. Y aunque participó posteriormente como ayudante de dirección en otros rodajes, pronto se desilusionó por completo. De manera que decidió la escritura de guiones como alternativa. Pero aquí, una vez más, sus deseos se verían frustrados, ya que ensayó la escritura, en inglés, de historias que resultaron demasiado esquemáticas. Un amigo suyo, Mario Fenelli, le aconsejó primero que escribiera en su propio idioma y, luego, que contara historias más cercanas a su propia vida. Estas sugerencias propiciaron un viraje creativo cuyos resultados ulteriores no sospechaba ni siquiera el propio Puig, quien contó de esta manera lo sucedido:

Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena de guión en que la voz de una tía mía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar. Ella tenía sólo banalidades para contar; pero me pareció que la acumulación de banalidades daba un significado especial a la exposición. El accidente de las treinta páginas de banalidades sucedió un día de marzo de 1962. Creo que lo que me llevó a ese cambio de medio expresivo fue una necesidad de mayor espacio narrativo. Una vez que pude enfrentar la realidad, después de tantos años de fuga cinematográfica, me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla.¹⁰⁷

En una entrevista que le concedió a Saúl Sosnowski, Puig va todavía más allá en su reflexión sobre este significativo momento, sobre este giro en su opción expresiva. Este mismo giro habría de llevarlo a aquella profunda confrontación con sus propios

¹⁰⁷ Esta cita procede de la edición que Seix-Barral hizo de dos guiones que Manuel Puig escribió en 1978, a petición del productor mexicano Manuel Barbachano. Ninguno de ellos llegó a filmarse. Cfr. PUIG, Manuel. "Prólogo". En: *La casa del villano y Recuerdo de Tijuana*. Seix-Barral. Barcelona, 1985. Pág. 10.

fantasmas que está en la base de toda su novelística; en otras palabras, su opción por la literatura es, al mismo tiempo, un ajuste de cuentas consigo mismo:

“La traición de Rita Hayworth” es un poco mi infancia y la explicación de por qué yo estaba en Roma, a los treinta años, sin carrera, sin dinero, y descubriendo que la vocación de toda mi vida —el cine— había sido un error, una cuestión neurótica y nada más (...) Escribir esta novela fue tratar de comprender el porqué de este fracaso.¹⁰⁸

Posteriormente, Manuel Puig se desplazó a Nueva York —decepcionado por el autoritarismo y el dogmatismo estético derivado de las concepciones del neorrealismo italiano que dominaba el ambiente en el Centro Sperimentale di Cinematografia—; allí trabajó para la compañía Air France. Entretanto, continuó la escritura de aquella historia que concluyó en 1965 y que habría de ser su opera prima. Pero la publicación de “La traición de Rita Hayworth” todavía tendría muchos escollos por salvar. La novela de Puig le fue entregada, a través de su amigo Néstor Almendro, a Juan Goytisolo —de la editorial Gallimard—, quien la publicaría en Francia. El propio Goytisolo se la dio a Carlos Barral y la obra participó en el Concurso Biblioteca Breve, del que fue finalista en 1965 —el ganador aquel año fue Juan Marsé, con “Últimas tardes con Teresa”—; no obstante, la obra de Puig no se editó allí. Luego de diversos ires y venires relacionados con la censura, la novela terminó siendo publicada en Argentina por el editor Jorge Álvarez, en 1968; y el siguiente año, la editorial Gallimard hizo efectiva su opción de publicación en Francia. Curiosamente, la recepción fue completamente disímil: mientras

¹⁰⁸ SOSNOWSKI, Saúl. “Entrevista a Manuel Puig”. En: Revista Hispanoamérica, año 1, N° 3. Estados Unidos, 1973. Pág. 71.

en el país galo fue considerada una de las diez mejores novelas publicadas durante el periodo 1968-1969 —por parte del diario *Le Monde*—, en Argentina tuvo una acogida muy discreta.

Pese a sus difíciles comienzos y a que, en general, la carrera literaria de Puig tuvo que sortear muchos obstáculos y no pocas descalificaciones debido a una recepción marcada por las polémicas —causadas, en gran medida, por las renovaciones que su obra comportaba para la narrativa latinoamericana—, el autor argentino siempre se ratificó en su vocación. En una famosa entrevista que le concedió a Jean Michel Fossey, recordó sus inicios así: “(...) comprendí que la literatura me ofrecía muchas más posibilidades de expresión que el cine. Todo se me aclaró. Esto fue en marzo del 62 y en nueve años no he cambiado de idea; cada vez me entusiasma más escribir”.¹⁰⁹

3.1.1.1. Del cine a la novela y viceversa

Como lo ha referido profusamente la crítica literaria —y valga la pena señalar desde ahora que quizás la novelística de Manuel Puig es una de las más estudiadas de la narrativa latinoamericana contemporánea—, en su primera novela, “La traición de Rita Hayworth”, están ya los fundamentos de toda la obra posterior escrita por este autor argentino.¹¹⁰ Detengámonos, por ahora, en uno de estos fundamentos: aquel que pone de manifiesto las relaciones entre cine y literatura.

¹⁰⁹ FOSSEY, Jean Michel. “Manuel Puig”. En: *Galaxia latinoamericana* (siete años de entrevistas). Inventarios Provisionales Editores. Las Palmas de Gran Canaria, 1973. Págs. 141, 142.

¹¹⁰ Una buena muestra de la cantidad de estudios que ha propiciado la obra de Puig puede verse en el compendio bibliográfico publicado por Guadalupe Martí-Peña en 1997, en el cual ese refieren 387 entradas que incluyen libros, ensayos críticos, artículos periodísticos, entrevistas y tesis doctorales. A esta parte, han transcurrido tres lustros desde aquella bibliografía y las reacciones de la crítica ante la obra de Puig no se han detenido. Valga la pena anotar algunos estudios posteriores muy importantes, como las treinta y cinco ponencias que se presentaron en el Encuentro Internacional Manuel Puig, realizado en

A este respecto, Ricardo Piglia hizo algunos planteamientos-clave en la que fuera, probablemente, la primera crítica seria formulada sobre la narrativa de Puig. Desde un principio destacó Piglia el particular modo erigido por Puig para relacionarse con la pantalla del cinematógrafo; es decir, con el universo ficcional que en ella se proyecta. Y esto en el entendido de que Totó —el protagonista de la novela— es un alter-ego del autor en esta obra de carácter eminentemente autobiográfico. Nos dice Piglia:

Allí [Totó, en la pantalla] encuentra la inversión de su experiencia en el mundo. Sumergido en la oscuridad, convertido en mirada pura, ejerciendo el más espiritual de todos los sentidos, puede pensar que no es otra cosa que un espíritu: el cuerpo se borra, no puede ser visto por nadie, ni siquiera (y sobre todo) por sí mismo (...) Totó no se proyecta en un actor: lo que quiere es vivir en el mundo mágico del cine. Quiere ser admitido en esa realidad siendo el que es, el que piensa que es. Cobijarse en ese mundo “lujoso” donde todo deseo es colmado sin “repugnancia”: un mundo de “muñecos”, de “almas”. Una ilusión fugaz: cada vez que se enciendan las luces, Totó descenderá al infierno.¹¹¹

1997, en La Plata; o la extraordinaria edición crítica de “El beso de la mujer araña” realizada en el año 2002 por José Amícola y Jorge Panesi como parte de la Colección Archivos ALLCA XX.

Cfr. MARTÍ-PEÑA, Guadalupe. Manuel Puig ante la crítica: Bibliografía analítica y comentada (1968-1996). Vervuert Iberoamericana. Madrid, 1997.

Cfr. AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela (editores). Encuentro Internacional Manuel Puig. Beatriz Viterbo. Rosario, 1998.

Cfr. PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Colección Archivos ALLCA XX. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas, 2002.

¹¹¹ Este texto se publicó inicialmente en 1969, en el primer número de la Revista de Problemas del Tercer Mundo. Cito aquí por la versión aparecida en la compilación que realizó Jorge Lafforge:

PIGLIA, Ricardo. “Clase media: cuerpo y destino”. En: Lafforge, Jorge (Compilador). Nueva novela latinoamericana 2. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1972. Pág. 360.

Se comprende, a esta parte, que la relación que Puig establece con el cine corre bajo el signo de una evasión, de una cierta insolvencia para vérselas con la realidad y los conflictos que ésta comporta. Ahora bien, de esta consideración se desprenderían preguntas analíticas muy puntuales, del tipo: ¿Cuáles son las fuerzas indeseables que motivan aquella vocación de fuga? ¿Cómo es el mundo hacia el cual se pretende hacer tránsito; esto es, cuáles son las predilecciones de Puig en lo que respecta a las ficciones filmicas? Sin embargo, aplacemos por ahora la indagación que estas preguntas acarrearán. Y ello para privilegiar en este momento el registro de una particularidad muy importante de la novelística de Puig; esto es, la fecunda doble vía que allí se establece entre cine y literatura.

Podemos afirmar que el cine corresponde a la primera pulsión estética vivida por Manuel Puig. Dicha inclinación se debe, como sabemos, a rasgos biográficos muy puntuales: Puig fue un asiduo de las salas de cine desde su temprana infancia, cuando su madre, María Elena delle Donne —cariñosamente llamada “Male” entre sus amigos—, lo convirtió en el cómplice inseparable de aquella pasión cinéfila que los llevaba todos los miércoles a la doble función vermut. Con todo, es preciso advertir que también hay un contexto cultural y de época, un entorno generacional que está marcado por esta fuerte manera de relacionarse con el cine y que determinó la escritura de muchos otros autores del llamado post-boom latinoamericano. Azis Kharbach, quien dedicó una interesante tesis doctoral a las relaciones entre literatura y cine en la obra de Puig, lo plantea en estos términos:

Más allá del hecho indudable de la influencia que recibió del cine a nivel profesional, por los estudios cinematográficos cursados en Roma o por sus trabajos como ayudante de dirección, Puig pertenece a una generación que creció viendo

cine, una generación en busca de sus propios sentimientos que encontrará plasmados en los melodramas sentimentales. Puig vivirá con su generación lo que los personajes de sus novelas: la búsqueda de lo sublime, la identificación, el romanticismo, el engaño.¹¹²

Por su parte, Emir Rodríguez Monegal —uno de los primeros críticos que reconoció el valor literario de Puig y que se interesó desde un principio en su obra— lleva un poco más allá estos términos al afirmar que aquella fue una generación “que fue a la universidad popular del cine, que aprendió a soñar y a escribir en las salas oscuras, que adoptó los ‘patterns’ sociales y eróticos que le ofrecía el cine comercial norteamericano, que fue educada y no sólo colonizada por el celuloide”.¹¹³ Esta claridad introducida por críticos como Piglia o Rodríguez Monegal resultaría de gran importancia, ya que la novelística de Puig sería portadora de muchas renovaciones y, al mismo tiempo, sería objeto de innumerables incomprensiones e incluso descalificaciones. De modo que la aportación —las claridades— de voces respetadas en la dirección de aclimatar un poco mejor la recepción de aquellas desconcertantes novelas sería definitiva, especialmente cuando Puig apenas iniciaba su carrera como escritor.

Pero hablar del tránsito que Puig realizó desde el cine hacia la literatura, desde su fervor y su formación cinematográfica hacia la novela, es contar sólo la mitad de su recorrido estético. Porque, como es bien sabido, en su obra se presenta lo que atrás denominábamos *una fecunda doble vía*; es decir que, habiendo descubierto su modo

¹¹² KHARBACH, Azis. Literatura y cine: Manuel Puig. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1999. Pág. 85-86.

¹¹³ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Narradores de esta América II. Editorial Alfa Argentina. Buenos Aires, 1974. Pág. 379.

fundamental de expresión —la novela—, Puig retornará desde su novelística a sus pasiones y referentes cinematográficos. Y lo hará de diversas maneras. Señalemos en primera instancia que, de las ocho novelas que integran su narrativa, cinco de ellas realizarán, como uno de sus mecanismos narrativos esenciales, el recurso a las referencias filmicas —con especial desarrollo en las cuatro primeras—. Sólo tres novelas están desprovistas de dichas alusiones. Veamos el siguiente inventario general, que reproducimos a partir del apéndice elaborado por Graciela Speranza en su excelente libro sobre Puig:¹¹⁴

1) *“La traición de Rita Hayworth” (1968)*

Se referencian dieciocho títulos filmicos; a saber: “Romeo y Julieta” (“Romeo and Juliet”), “Blancanieves” (Snow White and the Seven Dwarfs), “La Historia de Vernon e Irene Castle” (The Story of Vernon & Irene Castle), “El Gran Ziegfeld” (The Great Ziegfeld), “En el viejo Chicago” (In Old Chicago), “A La Habana me voy” (Weekend in Havanna), “Sangre y arena” (Blood and Sand), “Lo que el viento se llevó” (Gone with the Wind), “A casa de novio” (Her Cardboard Lover), “Cumbres de pasión” (King Row), “Intermezzo” (Intermezzo), “La ninfa constante” (The Constant Nymph), “La puerta de oro” (Hold Back the Dawn), “Alma en la sombra” (The Great Man’s Lady), “Cuéntame tu vida” (Spellbound), “Por quién doblan las campanas” (For Whom the Bells Tolls), “El gran vals” (The Great Waltz), “Lujuria” (Lust).

2) *“Boquitas pintadas” (1969)*

¹¹⁴ SPERANZA, Graciela. Manuel Puig. Después del fin de la literatura. Editorial Norma. Buenos Aires, 2003 (2000). Págs. 227 – 235.

Se referencian diez títulos fílmicos; a saber: “Romeo y Julieta” (“Romeo and Juliet”), “El lancero espía” (Lancer Spy), “Entre bastidores” (Stage Door), “Tres argentinos en París”, “El secreto de Pompadour” (The Spy of Madame of Pompadour), “La casta Susana”, “Saratoga” (Saratoga), “No se puede tener todo” (You Can’t Have Everything), “Los candelabros del emperador” (The Emperor’s Candlesticks), “Algeria” (Algiers).

3) *“The Buenos Aires Affaire” (1973)*

Se referencian dieciséis títulos fílmicos (esta vez, en los epígrafes de cada uno de los capítulos que conforman la novela); a saber: “La dama de las camelias” (Camille), “La princesa de la selva” (The Jungle Princess), “El suplicio de una madre” (Mildred Pierce), “El expreso de Shangai” (Shangai Express), “Cena a las ocho” (Dinner at Eight), “De corazón a corazón” (Blossoms In the Dust), “Mujeres” (Women), “Argelia” (Algiers), “Mañana lloraré” (I’ll Cry Tomorrow), “Las follies de Ziegfeld” (Ziegfeld Girl), “La loba” (The Little Foxes), “El canto del cisne”, “Fatalidad” (Dishonored), “Tierna camarada” (Tender Comrade), “Gran Hotel” (Grand Hotel), “Gilda” (Gilda).

4) *“El beso de la mujer araña” (1976)*

Se referencian seis títulos fílmicos (citamos filmes mencionados o contados por parte de Molina; tengamos en cuenta, eso sí, que las películas re-narradas a lo largo de la novela han sido fuertemente estilizadas por Puig, quien mezcla algunas y quien se permite, incluso, contar una que es directamente cosecha imaginativa suya); a saber: “La mujer pantera” (Cat People), “El misterio de la celda siete” (The Falcon’s Brother),

“La cabaña encantada” (The Enchanted Cottage), “Drácula” (Dracula), “El hombre lobo” (The Wolf Man), “Yo caminé con un fantasma” (I Walked with a Zombie).

5) “*Pubis angelical*” (1979)

No aparecen citas o alusiones directas a textos cinematográficos.

6) “*Maldición eterna a quien lea estas páginas*” (1981)

No aparecen citas o alusiones directas a textos cinematográficos.

7) “*Sangre de amor correspondido*” (1982)

No aparecen citas o alusiones directas a textos cinematográficos.

8) “*Cae la noche tropical*” (1988)

Se referencian dos títulos filmicos; a saber: “La divina dama” (That Hamilton Woman), “El puente de Waterloo” (Waterloo Bridge).

El crítico Francisco Rocamora Abellán advirtió muy tempranamente que afirmar la fuerte relación existente entre literatura y cine en la obra de Puig no es más que decir una generalidad, pues son evidentes y diversas las maneras en que ocurre dicha relación en cada una de sus novelas —aunque algunas persisten de una obra a otra—. ¹¹⁵ Y haría falta plantear, además, si hay un principio integral que rijan dichas maneras. La primera evidencia de tal relación, nos dice Rocamora Abellán, resulta verificable desde las primeras cuatro novelas; así: “Los cuatro títulos, como vemos, hacen referencia al cine

¹¹⁵ ROCAMORA ABELLÁN, Francisco. “El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig”. En: Anales de la Universidad de Murcia, volumen XXXVIII, número 2. Murcia, 1980.

de la época dorada de Hollywood: un cine escapista que dedica su atención a todo lo que no suponga cuestionar la realidad social y que es el mejor símbolo del carácter de la mayoría de los personajes que van a circular por las novelas”.¹¹⁶ Cabe señalar que Rocamora Abellán se centra en el aspecto *temático*; o sea que es de su interés poner de presente el sentido de identificación que representa el mundo filmico para los personajes de Puig, para sus anhelos, para sus imaginarios. Los títulos de las obras anuncian, pues, una dinámica que se confirmará en las actitudes de dichos personajes. En otras palabras, la vocación evasiva respecto de la realidad que el cine auspicia en sus protagonistas —muy especialmente Totó y Mita, en el caso de la primera novela; y Mabel y Raba, en el de la segunda— viene a ser uno de los rasgos más representativos en la novelística del argentino.

En la tercera novela, aparte del personaje de Gladys, los demás no hacen referencias de carácter cinematográfico. Puig ha preferido esta vez utilizar, a manera de epígrafes en cada capítulo, citas de diálogos procedentes de películas famosas; y, más exactamente, de divas famosas. Con ello, no hay aquí una presencia de lo filmico de modo directo en la acción, sino más bien una impregnación simbólica, una red de connotaciones respecto de la acción, una especie de trasfondo. Ahora bien, de otra parte, hay un elemento de mucha fuerza en la asunción de parámetros cinematográficos en esta novela, y tiene que ver con el modo narrativo, con los procedimientos: las acciones son contadas aquí, en algunos capítulos, imitando la “objetividad” de la cámara cinematográfica. Valga señalar que el empeño de ocultar al narrador por diferentes vías técnicas es uno de los rasgos más característicos en la novelística de Puig, lo cual hace

¹¹⁶ Ídem. Pág. 314.

que el conjunto de su obra sea emblemático en tal sentido de un tipo de estética muy particular. Más adelante nos detendremos sobre este asunto.

En la cuarta novela se da un viraje importante respecto de las anteriores, y tiene que ver con un gran esfuerzo de condensación en las acciones y en el número de personajes que intervienen en ellas. Estamos en una celda y los protagonistas son los dos presos que la comparten: Valentín y Molina. En lo que respecta al modo en que funcionan aquí las referencias filmicas, tenemos el regreso a la re-narración como recurso predominante —nos encontramos ante el segundo alter-ego de Puig: Molina, el contador de historias, un especie de Totó adulto—; pero Molina es además un narrador maduro, experto. Y se va a permitir una fuerte estilización de las películas en las versiones que le cuenta a su compañero de celda; incluso, creará filmes inexistentes.¹¹⁷ Como una especie de Scherezada, Molina hará del relato la mejor posibilidad de celebrar la vida en un entorno hostil e inhumano. Otra vez tenemos el cine como instancia de evasión, esta vez definitiva y fundamental.

Como hemos dicho, en las tres siguientes novelas no hay referencias al universo filmico. Y la manera en que lo hace la última, “Cae la noche tropical”, no configura modos nuevos respecto de los ya anotados.

¹¹⁷ Destaquemos que esto que hemos llamado “estilización” en la re-narración ya había sido ensayado por Puig en su primera novela; es decir, lo que Totó le ofrece a sus interlocutores son versiones de sus películas favoritas, pero versiones muy amañadas a su voluntad. Veamos esta confesión de Totó en su primer monólogo: “Y la Felisa ‘contame la cinta de bailes’ y le dije mentiras porque no que bailaban ellos dos solos y el viento levantaba el vestido de tul a ella y las colitas de etiqueta a él, pero que venían unos pajaritos volando despacio y le levantaban la cola del vestido y las colitas a él y hacían un baile los pajaritos con ellos (...)”

PUIG, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Seix-Barral. Barcelona, 1981 (1968). Pág. 37.

3.1.2. Provocación y heterodoxia

Recordemos que cuando Manuel Puig escribe sus primeras novelas, la hegemonía del canon literario en Argentina estaba dictada por la figura indiscutible de Jorge Luis Borges, por la presencia tutelar de ese modelo por excelencia del escritor erudito. Y esto, quepa mencionarlo, en un país con una fuerte tradición literaria. Incluso más: probablemente el país con la más fuerte cultura del libro en el contexto latinoamericano. Ahora imaginemos cómo podrían leerse las afirmaciones que Manuel Puig hacía en las entrevistas de aquella época, como estas palabras que le dijo a Saúl Sosnowski: “Yo no vengo de ninguna tradición literaria. Vengo del cine; de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro. Es posible que inconscientemente yo entre en alguna tradición literaria”. Y su desparpajo lo llevará decir algo mucho más radical, aunque hoy —a la luz de sus afirmaciones ulteriores—, sepamos que se trataba de un comentario que, aunque tenía una base de verdad, estaba animado por una buena dosis de provocación: “Soy un mal lector porque me cuesta mucho concentrarme. Más bien, hojeo, olfateo”.¹¹⁸

Ya podremos suponer cómo caían semejantes declaraciones en el concierto literario de su país, y aún de Latinoamérica. No es de extrañar, entonces, que autor y obra recibieran las más feroces descalificaciones. Algunas provinieron justamente de los escritores más reputados en la Argentina de su momento. En una entrevista que Borges le concediera a la periodista Ann Scott, de Newsweek, se lee lo siguiente:

¹¹⁸ SOSNOWSKI, Saúl. Óp. cit. Pág. 73.

A.S.: Muchos novelistas argentinos, como Manuel Puig, han sido ampliamente aclamados en los EE.UU. y Europa. ¿Su trabajo no refleja una cultura sofisticada?

Borges: Jamás he leído a Puig. Cuando supe que había escrito un libro llamado “Boquitas pintadas” dije: “Qué horrible”.¹¹⁹

Guillermo Cabrera Infante —quien fuera su amigo personal y con quien tuviera una larga y significativa correspondencia— recordó diez años después de que Puig muriera el modo feroz en que Borges descalificó la segunda novela, “Boquitas pintadas”. La versión que cuenta Cabrera Infante de este incidente es bien distinta:

Para muchos esto no era serio ni un libro en sí mismo, sino una serie de episodios: justamente lo que Manuel exaltaba. Entre sus críticos estuvo, sorpresa, sorpresa, Jorge Luis Borges, que en una entrevista para la revista *Newsweek* declaró: “Imagínese, es un libro de Max Factor”. Manuel lo odió para siempre y de ahí en más, siempre llamaba a Borges “esa vieja malvada”. Pero “Boquitas pintadas”, a pesar de Borges, es una obra maestra.¹²⁰

A Puig le gustaba meter los dedos en las fauces del león, y muchas veces fue mordido. En efecto, la cosecha de malquerencias y desapegos que recayeron sobre él no termina allí. Y no se debieron ya sólo a sus provocaciones, sino también a su manera de titular, o a su forma impersonal de narrar —que le valió retracciones como las de Juan

¹¹⁹ Esta entrevista fue publicada bajo el título “Entrevista a Borges. Perón es un actor de segunda categoría”, en la revista *Newsweek*, en Estados Unidos, el 10 de diciembre de 1975. Cito aquí a través de la recopilación realizada por Julia Romero.

ROMERO, Julia. Puig por Puig. Imágenes de un escritor. Editorial Iberoamericana – Vervuert. Madrid, 2006. Pág. 322.

¹²⁰ CABRERA INFANTE, Guillermo. “El estilo Puig. Sueños de cine, historias de novela”. En: *Clarín*. Buenos Aires, domingo 7 de enero de 2001.

Carlos Onetti, Juan José Saer, Beatriz Sarlo—, o a su modo de construir personajes —cosa que le echó en cara Julio Cortázar e hizo que le llamase, descalificativamente, “un lector femenino”—, o a su inclinación por los géneros populares y a su distancia con los referentes de la “alta cultura”.¹²¹ Sobre este último aspecto, Mario Vargas Llosa le dedicó un breve ensayo signado por referencias personales que más parecen acusaciones, como ésta: “De todos los escritores que conocí, el que parecía menos interesado en la literatura fue Manuel Puig. Nunca hablaba de autores o libros y, cuando la literatura se infiltraba en la conversación, se mostraba aburrido y cambiaba de tema”.¹²² Resulta innegable: la obra de Puig y su actitud manifiesta hacia la literatura son de una rotunda heterodoxia. Pero, hecha tal afirmación, a renglón seguido habrá que agregar que es precisamente esto lo que, a la postre, la hace tan renovadora y valiosa.

Detengámonos ahora en una pregunta fundamental. Provocaciones aparte, ¿en qué consiste la “heterodoxia” de la narrativa escrita por Manuel Puig? Seguramente podríamos señalar dos grandes núcleos en este sentido. De una parte, aquello que tiene que ver con las fuentes: Puig no viene de la literatura; es decir, su narrativa se nutre menos en la historia de la novela que en los abrevaderos estéticos del cine. Y, de otra, sus predilecciones están lejos de los designios legitimados por la “alta cultura”; muy por el contrario, la “cultura de masas” —con su “star-system”, sus temas, sus recursos y estereotipos— ejerce sobre este argentino una verdadera fascinación. Desarrollemos un

¹²¹ Puig recordó siempre que Onetti se negó a galardonar su novela “Boquitas pintadas” en el Premio Primera Plana de 1969, en el cual era jurado. Dice Puig: “Cuando presenté ‘Boquitas pintadas’ a un concurso de novela en Buenos Aires, Juan Carlos Onetti no quiso darme el premio porque dijo que yo copiaba a tal punto la cultura popular que no se podía saber cómo era mi verdadera escritura”.

ALMADA ROCHE, Armando. Conversaciones con Manuel Puig. Editorial Vinciguerra. Buenos Aires, 1992. Pág. 154.

¹²² VARGAS LLOSA, Mario. “Disparen sobre el novelista”. En: Clarín. Buenos Aires, domingo 7 de enero de 2001.

poco más las consideraciones sobre estos dos aspectos y los efectos que tuvieron en el tipo de elaboración novelística que caracteriza las obras de Puig.

En lo que toca al cine, hay que decir que es allí donde Puig aprendió el oficio de narrar; y de allí obtiene los elementos centrales de su “arte poética”. Porque habiéndose formado justamente en la frecuentación del cine de los años 30 y 40 —que corresponde a la edad de oro de los grandes estudios hollywoodenses—, está claro que su interés se atañe con el de un arte capaz de captar eficazmente a los espectadores. Dicho de otro modo, Puig rechaza todo experimentalismo que se aleje del hecho de narrar. Su atracción fundamental es el llamado “story telling”. En la interesante tesis que Zunilda Sánchez Garró dedicó a la novelística de Puig leemos: “La finalidad que se propone al escribir es la comunicación directa con el público, ya que le interesa fundamentalmente el ‘espectáculo’. Los valores que intenta resaltar son los propuestos por el cine [de Hollywood]: imagen, interés narrativo, accesibilidad”.¹²³ En este mismo orden de ideas, Manuel Puig hizo esta declaración de principios en la entrevista que le concedió a Jean Michel Fossey: “Mi pretensión de hacer una nueva literatura popular ha sido lo que más ha desconcertado a la gente. No entienden bien qué es lo que quiero hacer, y a mí me interesa hacer algo que sea comprendido muy fácilmente y que no por eso tenga menos rigor en su construcción. Siento cierto rechazo a la oscuridad y al hermetismo”.¹²⁴

Hay que destacar, eso sí, que Puig fue un verdadero erudito del cine. Graciela Speranza, en el trabajo que hemos citado, habla de “las lecciones de Hollywood” y hace un recorrido por el extenso archivo de películas coleccionadas por Puig —más de 1500 cintas de video— y sobre las anotaciones que éste hizo en sus catálogos; allí muestra no sólo las predilecciones del autor, sino también sus aprendizajes y los fundamentos de su

¹²³ SÁNCHEZ GARRÓ, Zunilda. La novelística de Manuel Puig. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1980. Pág. 123.

¹²⁴ FOSSEY, Jean Michel. Óp. cit. Pág. 149, 150.

estética narrativa.¹²⁵ Y, de otra parte, hay una anotación que es necesario precisar en relación con la manera en que el argentino concibe su oficio de novelista. Para Puig hay un arte mayor que circunscribe al cine, al teatro y a la novela: el arte de narrar. En un interesantísimo texto que escribió para expresar su total antagonismo frente a los fundamentos dogmáticos con que el italiano César Zavattini concebía el cine —alejándolo de modo radical del teatro, con sus dosificaciones de la intriga, y de la literatura, con su delineamiento de psicologías—, Puig concluye:

Craso error [el de Zavattini]: desconocía que toda narración (novelística, teatral o cinematográfica) está sujeta a las posibilidades de la atención humana. Narrar presupone estructurar una historia de modo que la atención pueda recorrerla con el menor esfuerzo posible y en las mejores condiciones de apreciación de los valores del texto.¹²⁶

Quizás de esta consideración también podría surgir la mejor respuesta a las sutilezas con que Vargas Llosa descalificó al argentino. Si bien es cierto que Puig no era un erudito literario, tampoco era un forastero en los terrenos del arte narrativo; no, de ningún modo: Manuel Puig provenía del cine, provenía de los entornos populares.¹²⁷

¹²⁵ SPERANZA, Graciela. “Literatura y cine”. En: *Óp. Cit.* Págs. 121-152.

¹²⁶ PUIG, Manuel. *Estertores de una década*. Nueva York ’78. Seix-Barral. Buenos Aires, 1993. Pág. 153.

¹²⁷ Nos dice Graciela Goldchluk: “Como escritor, Puig no se reconoce en la tradición literaria occidental, sólo puede escribir desde un lugar concreto de enunciación, escurridizo, ‘misterioso’, cuyo nomadismo no borra el conflicto, ya que se construye a partir de imposibilidades (la de asumir la tercera persona, la de escribir en un español ‘literario’) que ponen límites al desplazamiento, reconocen territorios ajenos a los que no se puede acceder porque una carencia (cultural o económica) lo impide. Esto no implica desconocimiento de lo literario, sino apuesta fuerte a las potencias de la literatura menor, enunciada desde ese lugar minoritario”.

GOLDCHLUK, Graciela. “‘Distancia y contaminación’”. Estudio crítico genético de la fase redaccional. En: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña* (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). *Óp. cit.* Pág. LXII.

Dediquemos el siguiente apartado a indagar el segundo núcleo de la heterodoxia practicada por Puig; esto es, a su fascinación por la cultura de masas.

3.1.2.1. La fascinación por la cultura de masas

Como se ha visto, Puig viene del cine. Pero habría que especificar: no de cualquier cine, sino del más empedernidamente hollywoodense de los años 30 y 40; viene, digamos, del cine más escapista, del más evasivo y comercial. Y por eso rechaza toda aquella arrogancia del llamado cine de autor que, procurando instalarse en la “alta cultura”, se puso tan en boga desde los años 50 a raíz de los debates realizados por los críticos franceses de la revista *Cahiers du cinema*. En la entrevista a Sosnowski —que citábamos atrás—, Puig insistía en su vinculación estética: “El neorrealista, el social, el militante, todos están envejecidos. En cambio Bogart, Greta Garbo, Ingrid Bergman han hecho un cine ¡que está envejeciendo tan bien!”.¹²⁸ Esto nos pone sobre otro de los aspectos más caros a la concepción literaria que rige la novelística del argentino; es decir, el papel preponderante que juega en ella la cultura de masas, en todos sus medios y variantes. Porque, llegados a este punto, habrá que ensanchar lo que toca al ámbito de sus fuentes y de sus intereses. Como bien lo ha planteado Sánchez Garró al referirse a Puig, “la influencia más palpable debe buscarse en los géneros descategorizados, despreciados: la radio folletinesca, el cine folletinesco, la canción popular”. Y más adelante agrega: “el novelista cree que estos fenómenos de los mass media merecen un profundo análisis, que se impone una tarea de revalorización; fundamentalmente,

¹²⁸ SOSNOWSKI, Saúl. Óp. cit. Pág. 73.

porque son expresiones populares que influyeron decididamente sobre el lenguaje de toda una época”.¹²⁹

Las novelas de Manuel Puig están ciertamente repletas de conexiones diversas con la cultura de masas, con sus “géneros menores” y sus imaginarios. Estos vínculos van desde las aspiraciones que rigen a sus protagonistas hasta los títulos de sus obras, desde las formas de estructurar la narración —apelando a recursos como el llamado *mise en abyme*, a través del cual incorpora textos enteros de carácter mediático— hasta epígrafes provenientes de aquélla, desde las re-narraciones de sus historias —como las que realizan Totó y Molina— hasta los temas abordados; en fin, el tono mismo de su novelística corresponde a este tipo de representación. El propio Puig lo dijo en muchas de las entrevistas que concedió: hizo constar siempre que se trataba de una postura estética deliberada. Recordemos, ilustrativamente, lo que le dijo a la periodista Rosa María Pereda: “A mí, los géneros populares me tocan. El melodrama, la comedia musical, por ejemplo. Y trato de desentrañar los elementos válidos que puedan tener e incorporarlos en mis obras.”¹³⁰

Dentro de las innumerables alusiones reveladoras desde las cuales podría rastrearse este criterio de realización, retomemos lo que sucede en su tercera novela: “The Buenos Aires Affair”. Resulta muy elocuente el tema de los epígrafes que anteceden a cada uno de los dieciséis capítulos. El recurso del epígrafe se ha usado habitualmente para vincular el texto que viene a continuación con algún tipo de idea iluminadora o de tradición; de allí que sea frecuente el uso de fragmentos provenientes de obras clásicas, dado el prestigio que comportan. Pues bien, de modo muy significativo, Puig introdujo en esta obra fragmentos de diálogos procedentes de

¹²⁹ SÁNCHEZ GARRÓ, Zunilda. Óp. cit. Págs. 126, 127.

¹³⁰ PEREDA, María Rosa. “Que el lector ponga en orden los datos de la novela”. En: El País. Madrid, mayo 31 de 1979.

películas hollywoodenses. Y algo más: ni siquiera puso, en las atribuciones de las citas, los nombres de directores o guionistas, sino que refirió los estudios que las produjeron y, en lo que toca a los personajes que pronuncian dichos parlamentos, dispuso los nombres de las actrices; es decir, los de las grandes divas: Greta Garbo, Dorothy Lamour, Joan Crawford, Marlene Dietrich, Jean Harlow, Greer Garson, Norma Shearer, Hedy Lamarr, Susan Hayward, Lana Turner, Bette Davis, Mecha Ortiz —única diva argentina que reverenciaba—, Ginger Rogers, Rita Hayworth. La implicación que tal reconocimiento comporta equivale a decir que Puig suscribía la concepción de los grandes estudios cinematográficos, según la cual las divas llegaban a ser consideradas más autoras de sus filmes que los directores mismos, lo cual constituye la esencia del llamado “star-system”. Así funciona la “mitología filmica”, como bien lo reseñó Rocamora Abellán —desarrollando los planteamientos hechos al respecto por André Malraux—:

La estrella no es obligadamente actor (o actriz). Las hay que nunca han representado un papel; siempre han sido un mismo tipo, repetido película tras película con las ligeras variantes que el tema impusiera. Bette Davis es una gran actriz, pero para el cinéfilo es, sobre esta categoría, la encarnación de la perversidad; y esto con la misma fuerza connotativa que en un poema clásico se otorga a la figura de Marte como evocación de la guerra (...)

Y posteriormente añade:

[Las estrellas filmicas] suelen representar su papel en cada película en que intervienen, de forma que su aparición en el reparto ya indica qué tipo de acción se

va a ver proyectada en la pantalla. Decir Rita Hayworth es decir drama pasional, como decir Ginger Rogers es decir comedia musical.

Estos seres, híbridos de realidad y fantasía, necesitan de un público especial, que precise divertirse, en el sentido más etimológico de la palabra. Un público como el que encuentran en los personajes de las novelas de Puig.¹³¹

Precisamente porque hay en su literatura el ejercicio imprescindible de una sinceridad extrema, Puig se echa al hombro la indagación existencial de esos seres anodinos que, como él, fraguaron su identidad y su aprendizaje sentimental en el encuentro con aquellas estrellas y en los “sub-productos” culturales entronizados por los medios masivos. Así, sus personajes viven desacomodados en la realidad que los circunda y, como son incapaces de pensar por sí mismos, prefieren diluirse en su propia sensiblería, evadirse en las ilusiones brumosas que les son vendidas a través de radioteatros y fantasías de pacotilla que sólo consiguen incrementarles su frustración y su desacomodo. Sin embargo, al mirarlos en su profunda humanidad, Puig se declara ajeno a las descalificaciones. Frente a todas aquellas pretensiones intelectuales propias de los entornos literarios prefiere, en su novelística, asumirlos antes que recusarlos. Y no hace concesiones tampoco cuando se trata de validar su mirada, ni procura inventar para sí mismo los precedentes legitimadores que no tiene. Cuando Rodríguez Monegal le pregunta por sus fuentes al lazarse en la aventura folletinesca de su segunda novela, “Boquitas pintadas”, Puig carga las tintas:

ERM: ¿Tú te apoyabas en algún antecedente, cercano o no, para ese impulso de escribir una novela en forma de folletín?

¹³¹ ROCAMORA ABELLÁN, Francisco. Óp. cit. Págs. 330, 331.

MP: No, nunca leí “Los misterios de París”, de Sue, por ejemplo. Jamás leí un folletín en mi vida, pero sí vi mucho cine folletinesco, oí mucha radio folletinesca.

ERM: ¿O sea que era más bien una reacción tuya a una forma que no venía (para ti, al menos) de la tradición literaria que te rodeaba sino de otras formas culturales, de otros medios que el específicamente literario?

MP: Exacto. Del cine, de la radio, y mucho también de la canción popular.¹³²

La suya viene a ser, como hemos visto, una reivindicación tajante de lo más endemoniadamente cursi, del espíritu melodramático en todas sus expresiones; en fin, de lo que en la “alta cultura” ha sido considerado siempre de “mal gusto”, que es la esencia de lo que ha dado en llamarse “Kitsch”. Y es por eso que su obra teje fuertes vínculos con algunas corrientes del arte contemporáneo que se encaminaron en la misma dirección estética, corrientes como el arte “Pop” o como el “Camp”. Antes de cerrar este apartado, recordemos estas palabras que Puig le dijo a Danubio Torres Fierro, a raíz de la publicación de su cuarta novela, “El beso de la mujer araña”:

MP: (...) Pero retomado lo que te decía, trabajaba con la cursilería e, inconscientemente, ya estaba gozándola. Ahora me parece que hay que ir un poco más allá. Porque debo reconocer conscientemente, que gozo muchísimo con ciertas manifestaciones de lo que se llama mal gusto. Y descubro, en su habitual rechazo,

¹³² El texto del cual procede esta cita se tituló “El folletín rescatado: Entrevista a Manuel Puig. Conversación con Emir Rodríguez Monegal” y fue publicado el 27 de febrero de 1972 en la Revista de la Universidad de México. Cito aquí a través de la recopilación realizada por Julia Romero. ROMERO, Julia. Óp. cit. Pág. 55.

otra forma de represión. Hubo una acción represiva del buen gusto durante siglos y, por eso, hay que reconsiderarlo todo.

DTF: ¿Sería algo similar a lo que proponen el *kitsch* y el *camp*?

MP: Sí, por ahí. Pero el movimiento *kitsch* se presenta, de alguna manera, como culpable, es algo vergonzante. Entra en materia, aunque con cierta distancia. Yo quisiera eliminar esa distancia impulsado por un intento de sinceridad. Si gozo con ciertas manifestaciones del llamado mal gusto debo aceptarlo y, por eso, quiero investigarme, no traicionarme.¹³³

3.1.2.2. Bricolaje, experimentalismo novelístico y ocultamiento del autor

Seguramente ha sido la serie de novedades representadas en la novelística de Puig lo que generó una recepción crítica tan heterogénea. Y ya no hablamos sólo de los ilustres detractores reseñados atrás, ni de los partidarios más sinceros —como la crítica argentina Josefina Ludmer, o los escritores cubanos Cabrera Infante y Severo Sarduy—, sino de la gran variedad de corrientes conceptuales desde las cuales ha sido examinada su obra; esto ha implicado, incluso, que algunos análisis polemiquen o se contradigan entre sí.¹³⁴ Lo cierto es que las novelas de Puig proceden por vías narrativas abiertamente experimentales, lo que las liga con aquellas corrientes estéticas más refrescantes de los años en que fueron escritas, como el “camp” y el “pop”. En un artículo de 1978, Roberto Echavarren introdujo en su trabajo sobre “El beso de la mujer

¹³³ TORRES FIERRO, Danubio. “Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería”. En: Revista Eco N° 173. Bogotá, marzo de 1975. Págs. 509, 510.

¹³⁴ Hablando de esta capacidad de convocatoria crítica que ha tenido la obra escrita por Puig, Jorge Panesi apunta: “Es inevitable comprobar que hay cierto grado de saturación interpretativa frente a una obra que no ha dejado de incitar la capacidad hermenéutica y el refinamiento técnico de los críticos, aquellos que Henry James llamó ‘demonios de la sutileza’. Pero no alcanzaría para hablar de agotamiento. Sin error, podría decirse que la crítica siempre tiende a saturar todos aquellos objetos que la comprometen”. PANESI, Jorge. “Lecturas críticas”. En: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Óp. cit. Pág. XXXI.

araña” el concepto de “bricolage” para referirse a los modos de narrar ensayados por el argentino.¹³⁵ Dicho concepto —originariamente definido como práctica cultural por Lévi-Strauss en su famoso libro “El pensamiento salvaje”, de 1962—, ha sido recurrente en los estudios sobre el arte contemporáneo y se ha aplicado insistentemente al hablar de la novelística escrita por Puig.

El “bricolage” remite a la elaboración que se realiza con materiales ya usados, depuestos o inservibles; así, se recompone lo averiado o se da lugar a un nuevo objeto manufacturado con desechos. Desde luego, esta noción en principio se refiere a labores de carácter doméstico; pero, ensanchada su acepción y extrapolada a los dominios de lo artístico, viene a definir el tipo de experimentación formal más característica del “pop” y del “camp”. La idea vinculante en relación con la narrativa de Puig fue sugerida por el propio autor —de un modo un tanto oblicuo— en su novela “The Buenos Aires Affair”, y, más concretamente, en el tipo de obra realizada por el personaje de Gladys, artista plástica y protagonista de ésta, quien ejecuta sus trabajos a partir de los despojos que el mar arroja sobre la playa. Muchos críticos importantes han desarrollado esta misma noción en sus análisis de Puig mostrando que sus “desechos” son, precisamente, los residuos de la cultura de masas y sus “subproductos” de carácter popular. Tal ha hecho Jorgelina Corbatta en su excelente trabajo dedicado a Puig; veamos:

¿Qué otra cosa son sus novelas sino ese seleccionar y armar materiales ya elaborados, desechos de otras obras, recortes de una realidad preformada? Bricolage de películas, emisiones radiofónicas, letras de tangos y de boleros, reportajes, informes policiales. Bricolage que se emparenta con el “kitsch”, el

¹³⁵ Cfr. ECHAVARREN, Roberto. “‘El beso de la mujer araña’ y las metáforas del sujeto”. En: Revista Iberoamericana N° 102-103. Pittsburgh, 1978.

“pop”, la intertextualidad y la parodia en la medida en que ya no se trata de la transposición de la vida al arte sino del uso de mediaciones con las que juega y trabaja para construir una psicología, hacer avanzar la acción, reflejar una sociedad en sus sueños, fantasías y fantasmas.¹³⁶

Posteriormente encontramos, sin embargo, una fuerte objeción al uso de este término como clave definitoria en la técnica novelística del argentino. Todo esto en el entorno del permanente debate sobre la valoración de su obra. En principio, Pamela Bacarisse elaboró un trabajo mostrando que la presencia de la cultura de masas en la obra de Puig estaba acompañada de conexiones fuertes con el arte culto —lo ilustraba mencionando, entre otras cosas, las alusiones que en “El beso de la mujer araña” se hacen a la obra operística de Verdi—;¹³⁷ entonces, no consideraba como único rasgo característico de su novelística la toma de partido por los “subproductos” culturales. Luego uno de los mayores especialistas en la obra de Puig, José Amícola, retomó el debate para plantear que el camino seguido por Becarisse no era el más indicado para reivindicar la profundidad de la obra de Puig y su valor. A su juicio, la tentativa estética de Puig era diferente y su importancia no se liga a que, en efecto, haya en ella puntos de entronque con la “alta cultura”, sino a la réplica que establece en relación con las jerarquizaciones sobre el arte ejercidas desde dicha “alta cultura”. Nos dice Amícola:

El error de semejante perspectiva fue querer revalorizar a un autor atacado como anticanónico, sin distinguir que el problema que ponía la obra de Puig sobre el tapete era justamente el cuestionamiento de las fronteras de jerarquías en el arte

¹³⁶ CORBATTI, Jorgelina. Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig. Editorial Orígenes. Madrid, 1988. Pág. 18.

¹³⁷ Cfr. BACARISSE, Pamela. Impossible Choices. The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig. University of Calgary. Calgary, 1993.

y la noción de protesta frente a un poder que sentaba el canon. La aparición del *Kitsch* (o pretendido buen gusto artístico) en su obra vendría a surgir como una búsqueda experimental para detectar la relatividad de las jerarquizaciones acerca del lugar desde donde se había enunciado el mensaje artístico y cómo éste había sido recibido. La trampa en la que ha caído el trabajo de Bacarisse, por lo tanto, podría sintetizarse en no percibir cómo la obra de Puig venía a señalar qué había de melodramático en el arte considerado alto y qué había de profundo en el arte depreciado.¹³⁸

Con todo, a pesar de que Amícola se muestra contrario al uso del concepto de “bricolaje” para definir la clave del arte narrativo de Puig —el apartado en el cual lo comenta tiene el subtítulo de “El presunto ‘bricoleur’”—, sus planteamientos no lo niegan. Y esto porque dicho procedimiento configura, de todos modos, una de las vías seguidas por el argentino en su cuestionamiento de los cánones estéticos; a saber, la reivindicación de la “baja cultura” con sus matrices populares y mediáticas, algo así como el señalamiento del buen gusto del mal gusto, asunto tan propio del “arte pop”, tan típico de la clave irónica que lo caracteriza y que lo vincula al arte de vanguardia.¹³⁹ Toda esta puesta en crisis del sistema de valoración artística configura uno de los debates estéticos fundamentales de la modernidad, como bien lo señala Graciela Speranza:

¹³⁸ En la nota número 26 de su trabajo, Amícola explica el procedimiento de Puig remitiéndolo a los componentes melodramáticos que hay, precisamente, en la ópera “Rigoletto”, a los cuales se alude en “El beso de la mujer araña”.

Cfr. AMÍCOLA, José. “Manuel Puig y la narración infinita”. En: JITRIK, Noé. Historia de la literatura argentina, Tomo 11. Emecé. Buenos Aires, 2000.

¹³⁹ La interpelación de Puig al respecto fue formulada así en una de las muchísimas entrevistas que, como hemos anotado, concedió a lo largo de su carrera: “Los géneros menores están en las mismas condiciones que las mujeres en los países machistas, se goza con ellas pero no se les respeta”. OSORIO, Manuel. “Entrevista a Manuel Puig”. En: Semanario Cultural, del diario El Pueblo. Cali, agosto 6 de 1978.

El prolongado debate en torno al arte pop y el desconcierto crítico frente a la literatura de Puig —la imposibilidad en suma de definir su valor crítico o aceptar la popularidad y la rápida circulación en el mercado de un arte experimental— coinciden en señalar la conmoción en el sistema de distinciones culturales operada por dos programas estéticos que, instalándose deliberadamente en el límite entre el arte y la cultura de masas, radicalizando la mezcla de lo alto y lo bajo, el objeto estético y el objeto de consumo, desestabilizan las jerarquías tradicionales del gusto y señalan la permeabilidad de las fronteras culturales a partir de los '60.¹⁴⁰

Ahora bien, detrás del “bricolaje” llevado a cabo por Puig, en el fondo de su experimentalismo narrativo hay un elemento que se vislumbra marcadamente: su vocación por ocultar al autor, por invisibilizarlo. Digamos: el vértigo estructural que implica la combinatoria permanente de discursos provenientes de los medios, la *mise en abyme* —hecha de correspondencias epistolares, fragmentos noticiosos, melodramas radiales, re-narraciones de películas, informes policiales, postales, entrevistas imaginarias, registros de autopsias, composiciones escolares, diarios íntimos, descripciones de álbumes fotográficos, transcripciones de agendas, fichas hospitalarias, etc.—, el uso de epígrafes inusuales, los monólogos interiores, las notas a pie de página, entre otros recursos, lo que hacen es eludir el uso del narrador tradicional en tercera persona. Tampoco apela Puig al tono confesional que propicia la primera persona, distintiva de la narrativa autobiográfica. Ni siquiera hay un estilo compositivo único de una novela a otra, ya que cada vez apuesta por técnicas diferentes; es decir, cada vez el puzzle novelístico se arma con piezas distintas y siguiendo combinatorias diferentes.

¹⁴⁰ SPERANZA, Graciela Óp. cit. Pág. 90.

Sólo se mantiene inalterable su disposición experimental. La suya es la búsqueda de cierto objetivismo en la narración, el esfuerzo por borrar en el lector cualquier percepción de que el relato está siendo mediado por un narrador. Y es curioso lo que sucede cuando un escritor se impone este tipo de restricción, pues lo que sobreviene es una maravillosa explosión formal; así le ocurrió a Flaubert durante la escritura de “Madame Bovary”, y el corolario fue el descubrimiento del estilo indirecto libre. En el caso de Puig, lo que tenemos es una fuerte, una radical apertura narrativa mediante un notable virtuosismo técnico, virtuosismo que, no obstante, pone en el centro de sus preocupaciones la obligación de mantener el interés del lector, de entretenerlo. En esta novelística, como bien lo ha anotado Corbatta, “la forma es el resultado de un juego de máscaras tras las que Puig se esconde, de un travestismo literario tan sofisticado que paradójicamente parece natural, hasta banal.”¹⁴¹

Desde luego, tras estas máscaras se esconden diversas cosas. De una parte, hay un hiperrealismo en las novelas de Puig, un profundo deseo de generar la misma ilusión mimética que produce un filme; entonces, sus dinámicas de “montaje” se proponen, al eliminar la mediación del narrador, provocar una cierta ilusión de contigüidad con la realidad, similar a la inmediatez del cine. De otro lado, el deseo de ocultamiento que pone de manifiesto esta forma de narrar está ligado a la fijación más profunda de Puig: su lucha permanente contra el fantasma del autoritarismo. Detengámonos un poco más en ello.

¹⁴¹ CORBATTI, Jorgelina. Óp. cit. Pág. 17.

3.1.3. El fantasma autoritario y los roles alienantes

Volvamos por un momento a aquella coyuntura inicial, a aquel mes de marzo de 1962. Puig se encuentra en Roma tratando de acomodarse en el contexto de la industria cinematográfica, tras varios intentos como asistente de dirección; pero todo ese mundo está marcado por intransigencias y actitudes despóticas, de manera que se le hace impracticable. Hay algo que no casa, o, más exactamente, es él quien no encaja allí. En la entrevista a Fossey, que hemos citado atrás, afirma Puig: “Y además yo, como carácter, soy todo lo contrario de lo que debe ser un director de cine, que tiene que estar siempre muy seguro de lo que quiere, conformarse con lo hecho. Le está vedado corregir, y yo vivo de corregir; cuando escribo voy llegando a lo que quiero, casi por aproximaciones”.¹⁴² Pero más allá de la posibilidad de “corregir”, podríamos formular una pregunta de mayor alcance, a la vez penetrante y abarcadora. ¿De dónde proviene el “desacomodo” de Puig? En Roma, el argentino vuelve a toparse con aquello que, desde su más temprana infancia, lo ha perseguido y atormentado: el fantasma del autoritarismo. Y es precisamente eso lo que produce su desazón suprema, lo que asocia con todo lo más indeseable del mundo; esto es, la cultura de la imposición y del abuso, de la violencia ejercida por los más fuertes. La sociedad patriarcal está cifrada en conductas machistas que establecen roles cerrados de comportamiento; en todo caso, abusivos, agresivos y que van siempre en detrimento de los más débiles.

Este drama, que se deja rastrear en todo lo que tiene de autobiográfica “La traición de Rita Hayworth”, se nos detalla en la relación entre el personaje de Mita y Berto, su esposo. Dicha relación será seguida muy de cerca por su hijo Totó —el primer

¹⁴² FOSSEY, Jean-Michel. Óp. cit. Pág. 140.

alter-ego de Puig, como hemos anotado atrás—. En la entrevista televisiva que le concedió a Joaquín Soler Serrano, el autor expresa una visión de aquella provincia argentina en la cual nació y pasó sus primeros años, el pueblo de General Villegas —transfigurado en Coronel Vallejos en ésta, su primera novela—:

Además de esa naturaleza, el clima humano era también muy especial. ¿Sabes? ¿Qué te podría decir? Era la vigencia total del machismo. Allí estaba aceptado que debían existir fuertes y débiles, ¿comprendes? Y lo que daba el prestigio era la prepotencia. Lo que realmente hacía respetar a alguien es que gritara fuerte. La escuela de todo ese sistema de explotación, yo creo que estaba en la pareja misma. En los hogares había un señor muy nervioso, con poco control sobre sus nervios, que mandaba; y una señora que, o se hacía la sorda, o acataba las órdenes. Y yo, no sé... Rechacé todo eso, no pude, me pareció que era demasiado desagradable.¹⁴³

En el notable trabajo que citábamos atrás, Jorgelina Corbatta se refiere justamente a este asunto apelando a un término acuñado por la psico-crítica: el “mito personal”; lo que equivale a decir: el origen más profundo de las obsesiones autorales. Al comentar “El beso de la mujer araña”, Corbatta nos plantea cuál es el tema dominante en la novelística de Puig:

Reaparece entonces el rasgo fundamental del “mito personal” de Puig: su problema con la autoridad y con la imposibilidad personal de asumir el papel del agresivo, del autoritario. Autoridad y sometimiento cuyo ejercicio conociera por

¹⁴³ SOLER SERRANO, Joaquín. A fondo, entrevista a Manuel Puig. Radio Televisión Española. Madrid, 1976.

primera vez, cuando niño, ante la pareja paterna. Relación dominador/dominado que —de la pareja— pasa a otros campos, económico, social, artístico y que lo obsesiona desde entonces. Enajenación sexual y social que se convierte en leit motive de todas sus novelas, en un afán que no es sólo de investigación, sino también de cambio —la liberación del individuo de los condicionamientos del sistema en el que está inmerso—. Intento de reivindicación de los sometidos —ya sean las mujeres, los homosexuales, cierto tipo de creador, las artes “menores”—, rechazo de los roles, búsqueda de la identidad personal a pesar de la acción represiva del sistema.¹⁴⁴

La comprensión de este trasfondo nos permite captar la honda interrelación que existe entre los rasgos distintivos de la poética que rige las novelas de Manuel Puig. En otras palabras, la heterodoxia que lo lleva a desafiar el canon literario y buscar caminos expresivos alternos tiene su origen en ese rechazo suyo al autoritarismo patriarcal. Pero también allí se engendra su reivindicación de los géneros narrativos populares y mediáticos, su recuperación del “star-system”, su debilidad por los personajes anodinos y sus triviales existencias. Y algo más: detrás de su resistencia a utilizar el tradicional narrador omnisciente —esa tercera persona dueña del mundo narrado y de las valoraciones sobre quienes lo habitan—, está su renuncia a ejercer dominación alguna. Lo que Puig se propone, lo que orienta todas sus búsquedas expresivas, es la construcción de un tipo de vínculo muy especial con su lector, vínculo que lo convoque y lo gratifique, que interpele su inteligencia y lo invite a la interpretación de lo narrado, incluso a la reconfiguración del entramado; de allí que se la pase, todo el tiempo, procurando delegar el acto de relatar. Seguramente podremos afirmar que no hay un

¹⁴⁴ CORBATA, Jorgelina. Óp. cit. Págs. 63, 64.

solo nivel en la poética novelística de Puig que no esté orientado a la disolución del autoritarismo y sus roles. La suya es prácticamente una cruzada personal y así la proclama: “Actuar a través de un rol es un vicio, un vicio de la conducta”.¹⁴⁵

3.1.4. La dinámica del lector-confidente

En una conferencia sobre Puig, el escritor argentino Alan Paus dijo: “No hay secreto en sus libros que no tenga los días contados; no hay libro suyo que no sea la historia de la divulgación de un secreto”.¹⁴⁶ Podríamos ir un poco más allá, partiendo de esta aseveración, y afirmar que el tratamiento dado por Puig a su lector es el de un confidente: a él le serán confiados todos los secretos del relato. Esta concepción novelística viene a determinar muy profundamente los modos de narrar, empezando por un rasgo definitivo: Puig está siempre atento a no obstaculizar la comprensión de la historia. Y es curioso, pues aunque hay siempre en su obra, como ya sabemos, una disposición proclive a la experimentación, ésta no llega a oscurecer el relato. Dado que el lector está en el centro de su poética narrativa, la comprensibilidad pone límite a las improvisaciones expresivas; así, aun cuando el relato en determinado momento esté dando cuenta de distorsionadas percepciones del mundo, la enunciación no reproduce dichas alteraciones (con la única excepción de su primera novela, “La traición de Rita Hayworth”, en la que se permitió el uso, por primera y última vez, del monólogo interior). La redacción de las frases sigue siendo muy clara; es decir, la sintaxis discurre sin tropiezos.

¹⁴⁵ OSORIO, Manuel (entrevista). Óp. cit.

¹⁴⁶ PAULS, Alan. “Sobre Manuel Puig: la zona íntima”. En: Dossier, revista de la Facultad de Comunicación y Letras-Cátedra de Bolaño. Universidad Diego Portales. Santiago de Chile, 2008.

Una buena ilustración de lo que venimos planteando la hallamos en “The Buenos Aires Affair”. En el capítulo XIII se nos cuenta lo que Leo Druscovich le hace al personaje de Gladys, teniendo a María Esther como testigo. La escena está narrada desde el punto de vista de Gladys, quien se encuentra bajo el efecto de los somníferos, el cloroformo, el alcohol y el miedo. Y se nos describen las sensaciones del personaje; pero cada una de aquellas breves secuencias ha sido titulada, con lo cual se le aporta al lector la base para captar sus alteraciones, y, por otra parte, la enunciación no reproduce el caos perceptivo del personaje. Veamos:

Sensaciones experimentadas por Gladys al oír que Leo responde a María Esther “La voy a matar” — un trastorno físico: el frío que está generándose en la sangre —próxima ya al grado de congelación— equivale a la acción de millares de diminutas limaduras de metal —desplazándose hacia un imán determinado— diseminadas en el interior de su cuerpo, preferentemente en las sienes, la garganta y el corazón.¹⁴⁷

No se crea, sin embargo, que hay en la disposición narrativa practicada por Puig un menosprecio de las facultades interpretativas del lector. Todo lo contrario, su novelística presupone un lector atento y activo, un lector dispuesto a involucrarse, a cooperar en la reconfiguración del mundo narrado. No hay aquí posibilidad alguna de que se genere monotonía o desinterés, ya que todo el tiempo se están presentando cambios en el punto de vista, manejados estratégicamente; o sea, destinados a incrementar la tensión y acentuar el interés en la historia. En este orden de ideas, Puig no descuida nunca el epicentro dramático de sus capítulos, apartados o secuencias,

¹⁴⁷ PUIG, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1973. Pág. 212.

independientemente de la técnica narrativa que esté utilizando; así, por ejemplo, en “La traición de Rita Hayworth”, cuando dedica un monólogo al personaje de Mita, éste tiene, como núcleo de la acción, la pérdida de su segundo bebé, lo cual está en la base de los más íntimos y determinantes conflictos del personaje. En la entrevista que le hizo Danubio Torres Fierro, Puig sostiene que cuando escribe quiere “Contar las cosas de la manera más atractiva posible. Eso se explica, quizás, porque provengo del cine, del mundo del espectáculo en general, y quiero hacer de cada libro un show, entretener”. Y luego agrega que quiere “darle al lector más participación, trato de no dar todo demasiado masticado, lo cual le impediría ejercitar su propio juicio. Trato, en lo posible, de dar datos sobre las situaciones y los personajes, y que el lector saque por sí mismo las conclusiones”.¹⁴⁸

En relación con esta noción del lector como confidente, quisiéramos agregar que se trata de algo que está en la esencia composicional de estas novelas. Puig siempre mantiene a su lector en posesión de informaciones-clave, las cuales le van a permitir ciertos recorridos de interpretación que son imprescindibles en la reconstrucción de la trama, en la comprensión de los personajes y, en general, en la fruición de lo narrado. Así, por ejemplo, suele aportar muy rápidamente la historia de fondo de sus protagonistas; es decir, los momentos de su biografía, de su pasado, que han sido definitivos en la generación de sus fijaciones y traumas ulteriores, en sus objetivos y obsesiones, en sus angustias y manías. De esta suerte, resulta frecuente que el lector sepa más sobre los personajes, sus situaciones y su mundo que los personajes mismos. Y esta diferencia de saber constituye el fundamento de la relación de confianza que venimos anotando. Ahora bien, a partir de allí, Puig se permite apelar a recursos

¹⁴⁸ TORRES FIERRO, Danubio. Óp, cit. Pág. 514.

experimentales relativamente osados sin afectar con ello ni la comprensibilidad ni el interés en la historia relatada. Ilustrémoslo: cuando Puig apela a recursos como el “fluir de la consciencia”, el lector ya está en condiciones de interpretar la dinámica “libre-asociativa” de los personajes, o de rastrear sus simbolismos particulares, o de comprender la “lógica” de sus psicologías alteradas; dicho de otro modo, si llegare a saltar la sintaxis onírica, el lector ya está en código.

En este mismo orden de ideas, la multiplicación de voces que se produce con la renuncia al narrador tradicional en tercera persona hace que surja un procedimiento muy interesante: la versión. Todo mundo contará las cosas del modo en que le resulten más convenientes, acomodándose a las diferentes presiones que se ciernen sobre cada quien; es decir, cada narrador interviene la historia, arregla su versión. Por su parte, el “lector-confidente” está en condiciones de localizar esos cambios, esos acomodos y variaciones, gracias al saber que tiene de más; así, si el personaje miente, él es el primero en detectarlo. Y esto le produce un placer especial, dado que se trata de una situación de privilegio. Pero hay algo más todavía: el “lector-confidente” reconoce, puede inferir los porqués de las versiones, que van desde las conveniencias hasta las psicopatologías de los personajes.

Recurramos de nuevo a “The Buenos Aires Affair” para ilustrar lo dicho. En el capítulo X, la artista María Esther Vila —a quien Leo ha confesado la perpetración de un crimen: le ha dicho que él mató a su esposa— intenta prevenir un nuevo asesinato: el de Gladys, ya que Leo ha sugerido que la va a matar. Entonces, Esther llama a la policía y cuenta lo que sabe. Pero Leo había “versionado” las cosas, dado que en realidad él no mató a su esposa —sino a un homosexual, a quien violó y asesinó clandestinamente—. Pero para evitar involucrarse de forma directa, Esther también “versiona” su delación y,

aunque da el nombre del agresor, cambia su apellido y da uno aproximativo. La policía hace el seguimiento y descubre que la delación es falsa, pues el hombre sugerido no ha matado a su esposa. Luego llaman a Leo para contarle lo sucedido y averiguar si sospecha de alguien que esté intentando perjudicarlo; pero él responde negativamente, aunque sabe quién ha sido. Así, el verdadero crimen queda impune. Por su parte, Esther ignora que Leo ha sido informado. Pero el propio Leo tampoco está en posesión de las informaciones completas en relación con su propia historia, ya que desconoce el origen de su psicopatología —cuya raíz está en su infancia: es un hijo póstumo y, a la vez, rechazado por su padre—, cosa que el lector sí sabe. En otras palabras, sólo este “lector-confidente” conoce todos los datos que permiten la comprensión cabal de la situación narrada, dispersa en diversas versiones.

Como puede advertirse, Puig era tremendamente lúcido respecto de la técnica narrativa y sus implicaciones; la suya era una pericia notable en lo que hace al difícil oficio de entramar y en la elección de los modos de proceder en el relato. En su entrevista a Luys Díez afirmó:

Es posible que Freud haya terminado con el relato en tercera persona omnisciente. Antes de Freud se suponía que el hombre estaba contenido totalmente en su pensamiento consciente, ¿no?, entonces, siguiendo esa consciencia se abarcaba totalmente al personaje. Esa credulidad de los escritores en el contenido consciente los hacía funcionar en tercera persona, pero hoy ya no se puede dar por descontado una cantidad de capas de consciencia, semiconsciencia, inconsciencia... Mi intención es precisamente ayudar, mediante ataques oblicuos, a

que emerjan esos contenidos ocultos, que si fueran enfocados frontalmente se resistirían a aparecer.¹⁴⁹

3.2. Análisis de “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig: kitsch, autoritarismo e identidad

Detengámonos brevemente en el título de la cuarta obra publicada por Manuel Puig, la cual consideramos su *ópera magna*. Éste proviene del capítulo catorce (tengamos en cuenta que el argentino estilaba estructurar sus novelas en dieciséis); es decir, cuando ya el personaje de Molina ha logrado llevar a término su propósito de seducción con Valentín y el relato se halla muy cerca del cierre. Al mismo tiempo, recordemos que el diálogo en el cual aparece dicho título hace referencia a la historia con la que se abre la novela; esto es, la re-narración que Molina le hace a su compañero de celda tomando como base la película “Cat People” (Jacques Tourneur, 1942). Volveremos sobre esta apelación al recurso cinematográfico un poco más adelante; por ahora, enfoquemos el diálogo en cuestión, cuando Molina indaga a Valentín sobre la seducción cumplida:

—Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso?

—Uhhh... Debe haber sido de miedo que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste.

—Yo no soy la mujer pantera.

—Es cierto, no sos la mujer pantera.

—Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.

—Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.

¹⁴⁹ DÍEZ, Luys A. “El beso de la mujer araña: parábola de la represión sexual”. En: Revista Camp de L’arpa N° 40. Barcelona, 1977. Pág. 25.

—¡Qué lindo! Eso sí me gusta.¹⁵⁰

Hay dos elementos clave en el arte de narrar desplegado por Molina, uno de los alter-ego más potentes creados por Puig. De una parte, su capacidad para sostener el interés de quien le escucha, lo que remite al arte del relato entendido como una seducción; de otra, su decisión de versionar las narraciones, la resolución de someterlas a una fuerte estilización (recordemos que algunos de los filmes escogidos por Molina para sus relatos en la celda eran originalmente propaganda nazi, razón por la cual dicho personaje toma la opción de pasar por alto sus elementos más evidentemente políticos para, así, evitar cualquier reacción adversa de Valentín, quien se revela muy agudo a la hora de analizar las películas que le son contadas). Esto último da cuenta de una fuerte concepción, en Molina, relacionada con las apariencias y los pliegues de sentido que éstas ocupan.

Ahora bien, en lo que toca a la dimensión simbólica aludida con el personaje de la mujer-pantera o de la mujer-araña, resulta claro que ésta tiene que ver con la identidad y con la transgresión. La marca de lo horrible, de lo sobrenatural, de la deformidad, está ligada a la sanción que la cultura patriarcal aplica tradicionalmente a quien resuelve quebrantar sus leyes. Y es precisamente esta condición la que signa a Molina y de la cual se deriva su fuerte filiación con las heroínas de sus historias, como Irena, la protagonista de su primer relato, atormentada por su represión andrógina. Nos dice René Campos:

¹⁵⁰ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Óp. cit. Pág. 236, 237. (Todas las citas de la novela provendrán de esta edición realizada por José Amicola y Jorge Panesi.)

Una mujer pantera, como la Medusa, la mujer-vampiro, no sólo representa la subversión contra el orden hegemónico; en virtud de esa actitud se puede apropiar de los atributos simbólicos de la patriarquía, es decir, del falo como detentador de poder. En el fondo, pues, la mujer-monstruo es una variante de la imagen primordial (censurada) de la madre o mujer fálica. La conducta conflictiva de Irena, presentada como represión sexual en la película, es interpretada como frigidez por Valentín: “Yo creo que ella es frígida, que tiene miedo al hombre, o tiene una idea del sexo muy violenta, y por eso inventa cosas” (p. 15) puede entonces leerse desde otro ángulo: la “maldición” que pesa sobre la mujer es, en rigor, su capacidad de desarrollar una sexualidad agresiva, es decir, fálica, que ella debe contener no porque no sienta la urgencia libidinal, sino porque sabe que la puesta en práctica de ese atributo “masculino” provocará el rechazo antes que la aceptación. Quiere evitar, inútilmente, la emergencia del horror que produce su condición abyecta de ser que no respeta límites, posiciones, reglas, su “monstruosidad”.¹⁵¹

3.2.1. Kitsch, divas y cultura pop

En el estudio que realizó Julia Romero sobre esta novela hallamos una serie de claves muy importantes sobre el recurso de los filmes incorporados por Puig en ella.¹⁵² Su trabajo está centrado en la fase “pre-redaccional” y, dado que se basa en documentos, anotaciones, borradores y demás registros previos elaborados por el propio autor a lo largo de su labor creativa, resulta sumamente revelador. Allí vemos ya, desde

¹⁵¹ CAMPOS, René. “‘I’m ready for my close up’: los ensayos de la heroína”. En: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña* (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Óp. cit. Pág. 539.

¹⁵² ROMERO, Julia. “‘Los posibles narrativos’. Estudio crítico genético de la fase prerredaccional”. En: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña* (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Óp. cit. Pág. XXXIII y ss.

la etapa más temprana en el diseño de la historia, que algunas películas serían incorporadas en la novela. Todos estos filmes —excepto un fragmento del segundo y la totalidad del tercero— se los cuenta Molina a su compañero de celda, Valentín. Referiremos a continuación cómo quedaron en la versión definitiva y el orden en que aparecen:

1) *“Pantera”*

Alude al filme “Cat People” de Jacques Tourneur (1942); es la historia de Irena, “la mujer pantera” con la cual se identifica Molina y que abre toda la novela.

2) *“Destino”*

“Nazi (brochure publicidad)”; se trata de una amalgama de varios filmes de propaganda política del Nacional-Socialismo; es la historia de Leni (una parte de ésta, la de contenido más político, aparece contada en la nota a pie de página del Capítulo Cuatro, como evitándole estas secuencias a Valentín; aparece como citando un folleto de publicidad de los estudios Tobis-Berlín).

3) *“Cottage”*

Indica el filme “The Enchanted Cottage” de John Cromwell (1945). Se trata de una película que Molina se cuenta a sí mismo, durante su convalecencia tras comer la polenta envenenada, en el capítulo cinco (aparece referida como un monólogo). Es la historia de una pareja separada por la guerra.

4) *“50”*

Se refiere al filme de la carrera de autos, la del muchacho hijo de latifundistas latinoamericanos que se vuelve guerrillero (Molina se la cuenta a Valentín, cuando éste se encuentra convaleciente, en el capítulo seis, buscando una historia que le sea de mucho agrado, para tranquilizarlo).

5) *“Zombies”*

Apunta la película “I Walked with a Zombie” de Jacques Tourneur (1943) y combina elementos de “White Zombi” de Kis Gernabis Halperin (1932). Aparece en los Capítulos Nueve, Diez y Once. Es la historia de la chica que se casa con el joven adinerado y es llevada a una isla en la cual habita una zombie, que es la primera esposa del muchacho. Y de cómo, con gran dificultad, logra escapar la chica de ese espacio terrible.

6) *“Caribeña” o “Historia caribeña bolerosa”*

Se trata de un texto creado por Puig con los temas distintivos del melodrama, apelando a prototipos como la película mexicana “Hipócrita” de Miguel Morayta (1949) y a las letras de los boleros que va intercalando a lo largo del relato. Esta película aparece desarrollada en los Capítulos Doce, Trece y Catorce. Es la trágica historia de amor entre un periodista pobre y la cantante famosa que es amante de un magnate.

Como podemos observar, aunque de procedencia heterogénea —incluso de inspiración variopinta—, los seis filmes que Molina cuenta tienen algunos rasgos comunes. Todas sus intrigas son truculentas, exuberantes; asimismo, siendo historias de amor, incorporan elementos fantásticos, o suntuosos, o exóticos, o maravillosos: todas

sus heroínas son de talante kitsch y de clara estirpe melodramática (Irena, Leni, la sirvienta fea, la mujer zombi, la cortesana redimida).¹⁵³ Sin duda resulta significativo que los relatos desplegados por Molina no provengan de situaciones vividas, sino de películas vistas. Y esto porque la inserción de sub-productos culturales implica una opción ideológica que viene a atravesar toda la novela. Diríamos: este Molina/Puig se propone realizar una demolición de los prejuicios expresados por el guerrillero Valentín hacia la cultura de masas; pero, al mismo tiempo, en este proceso de derribamiento va contagiando paulatinamente al lector. Instalados en este punto, conviene recordar la pertinaz determinación de Puig en el sentido de negarse a desempeñar las actuaciones ordenadas por los roles preestablecidos, por aquellos libretos sociales que enajenan al sujeto y le impiden reconocerse en sus más genuinos atributos e intereses; y esto, por supuesto, incluye la figura estereotipada del escritor, cuya falta de autenticidad confrontó el argentino una y otra vez. Recordemos de nuevo aquella entrevista concedida a Fossey tres años antes de la publicación de “El beso de la mujer araña”. Decía Puig:

Vivimos en medio de una cultura irrisoria (...) Quiero poner el acento en el sentimiento de humor, de falta de respeto a uno mismo como imagen de escritor “serio”, abrumado de historicismo y de supuestas obligaciones inútiles. Hay que

¹⁵³ Sobre esta última —la cortesana redimida— Molina hace una variación que va del estereotipo manido al paradigma decimonónico representado por “La dama de las camelias”. Y lo hace a través de dos modelos de feminidad provenientes del cine: Greta Garbo y María Félix (ambas protagonizaron versiones filmicas del clásico de Dumas Hijo), dos mujeres de rara belleza, de tendencia andrógina, casi viril. Con ellas hace Molina una identificación muy intensa, como lo anota René Campos: “Mujer fuerte, la actriz debe leerse como una ya no tan inconsciente proyección (invertida o travestida) de lo que Molina descubre en sí mismo, cuando las circunstancias lo obligan a asumir su rol activo de cuidador, proveedor y seductor de Valentín. Reconociéndose menos en la castración simbólica, que antes de la relación con el activista había visto como única posibilidad de realizar su impulso sexual, está practicando lo que la imagen de la mujer fálica simboliza y propone: la posibilidad real de una plasticidad erótica que reconozca alternativas frente a las marcas tradicionales de género y sexualidad”. CAMPOS, René. Óp. cit. Pág. 549.

perder la grandilocuencia del que trabaja con ideas y transformarse más en un pobre tipo que se mueve en una cultura irrisoria, ciego como todo el mundo, buscándose en un pequeño asomo de sinceridad consigo mismo.¹⁵⁴

Desde luego, esta opción por la cultura popular que pasa por los medios de comunicación, por el cine, está en la base misma de una concepción estética particular, que es la del arte pop. Puig y su obra se instalan así en los debates más candentes de su momento vinculados a la inestabilidad, contingencia y crisis de los valores del arte; es decir, se incorporan a toda una corriente de época que lucha contra la hegemonía del conservadurismo cultural. Y dicha controversia en torno al valor artístico viene a oponer muy especialmente las nociones de lo sublime y lo trivial; esto es, la dimensión estética que correspondería al campo literario con la dimensión comercial que correspondería al campo del mercado. Con todo, habría que hacer alguna precisión: quizás la clave diferencial entre Puig y los otros narradores de ruptura en su época fue la extraordinaria sinceridad con la cual abordó y asumió sus temas, lo que equivale a plantear que no había en él propuestas programáticas, derivadas o causantes de algún manifiesto. Se aferró a aquello que lo apasionaba —el buen contar— y a los temas, ambientes y personajes que lo determinaban, que lo habitaban. Al cálculo de algunos contemporáneos suyos, Puig opuso su intuición; de allí que la mezcla de lo literario con lo vernáculo no sea en él un propósito sino un encuentro entre su pulsión narrativa y aquellos insumos que estaban en su persona debido a su contacto directo y desprevenido con lo popular. No deja de ser llamativo que incluso aquellas peculiaridades más distintivas del arte pop se hayan dado cita profusa y decisivamente en su novelística,

¹⁵⁴ FOSSEY, Jean-Michel. Óp. cit. Págs. 89, 108.

como la dialéctica entre originalidad y reproductibilidad. Veamos lo que nos dice Ilse Logie a propósito del personaje de Molina:

El hecho de contar películas surte un paradójico efecto de inmediatez y frescura. Sin embargo, el reciclaje de un material existente da lugar a una copia que exhibe de manera excesiva su origen. Como resultado de esta operación, el original adquiere una nueva dimensión. Al derivar la propia palabra de un discurso ajeno, la práctica narrativa de Molina no desemboca en la pretensión de fidelidad al objeto sino que desencadena una curiosa lógica de producción.¹⁵⁵

3.2.2. Política y autoritarismo

Al rastrear la génesis de esta obra nos encontramos con aquellas once páginas manuscritas en las cuales Manuel Puig recogió las conversaciones que sostuvo en Buenos Aires con algunos de los presos políticos liberados por Héctor Cámpora durante su breve gobierno constitucional. Dichas liberaciones masivas se posibilitaron gracias a una amnistía de presos políticos y se llevaron a cabo en marzo de 1973. Nos explica Julia Romero que “una de las voces transcritas es la de un militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo)”; sin embargo, seguidamente nos aclara que fueron muchas las transformaciones efectuadas sobre este material preliminar durante el tránsito hacia la escritura y publicación de la novela, pues “el clima político, junto a la situación del exilio del escritor, producen un impacto en la escritura que hará cambiar tanto las fechas a las que se refiere la historia como el perfil de los personajes, cambios que sin duda son

¹⁵⁵ LOGIE, Ilse. “‘El beso de la mujer araña’ o la metamorfosis del mediador”. En: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña* (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Óp. cit. Pág. 529.

una toma de posición ideológica”.¹⁵⁶ Hemos de señalar que nos hallamos en los años previos a la cruenta dictadura militar que asoló a la Argentina entre 1976 y 1983. Y hemos de recordar que Manuel Puig tuvo que abandonar su país en 1973 y exiliarse tras las amenazas de muerte que recibió de parte del grupo parapolicial denominado “Triple A” (Alianza Anticomunista Argentina), el cual regentaba el Ministro de Bienestar Social José López Rega; igualmente, rememoremos que ese mismo año fue publicada y posteriormente secuestrada por la censura oficial su tercera novela, “The Buenos Aires Affair”. Estamos hablando de aquellos oscuros años en los que, tras la muerte de su marido en 1974, María Estala Martínez de Perón, “Isabelita”, asumió la jefatura del gobierno hasta que fue depuesta por el Golpe Militar de 1976. De nuevo se veía Puig enfrentado al fantasma del autoritarismo que tanto le atormentó en su vida personal; aunque, esta vez, el asedio se incrementaría: al trasladarse a la dimensión política, lo hace a escala criminal.

En el revelador estudio que realizaron Graciela Goldchluk y Julia Romero desde la perspectiva de la crítica genética, titulado “El contorno del fantasma. La huella de la historia en ‘El beso de la mujer araña’, de Manuel Puig”, podemos conocer puntualmente las transformaciones que el autor efectuó sobre su obra, durante el proceso de escritura y edición, debido a las condiciones históricas de su país.¹⁵⁷ Uno de los elementos analizados por ellas se refiere a las fichas policiales de los presos Luis Alberto Molina y Valentín Arregui Paz, fichas que aparecen incorporadas en la novela al comienzo del Capítulo Ocho. En una versión inicial, los hechos novelísticos sucedían en 1972; de manera que Valentín habría de ser un preso político detenido por la

¹⁵⁶ ROMERO, Julia. “‘Los posibles narrativos’. Estudio crítico genético de la fase prerredaccional”. Óp. cit. Pág. XLII.

¹⁵⁷ GOLDCLUK, Graciela y ROMERO, Julia. “El contorno del fantasma. La huella de la historia en ‘El beso de la mujer araña’, de Manuel Puig”. En: Revista Orbis Tertius, año II, número 4. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1997.

dictadura militar del general Alejandro Agustín Lanusse, como aquellos liberados a quienes Puig tuvo ocasión de entrevistar en 1973. No obstante, en la versión definitiva introdujo cambios significativos, así que los hechos narrados suceden hacia 1974 y 1975.

Entonces tenemos que la condena a Molina —por corrupción de menores— no es dictada en 1971 sino en 1974; y su transferencia a la celda con Valentín ya no se fecha en 1972 sino en 1975. Por otra parte, el arresto de Valentín pasa de 1971 a 1974. Y se trata de un preso a la espera de juicio, lo que aumenta la percepción de la arbitrariedad que lo signa; sobre todo si tenemos en cuenta otra de las correcciones que Puig incorporó: su detención no se produjo durante la toma que un grupo extremista hace de la población de Prefectura de Marina de Punta Juárez, sino *después* de dicha toma (lo cual le otorgaría la presunción de inocencia ante la no-flagrancia). Otra de las fechas cambiadas es la de su transferencia a la celda con Molina, que ya no quedó en 1972 sino en 1975. En una nota de Puig enviada a su editor, refiriéndose a las fichas policiales de los dos presos, dice el autor: “Por favor cambiar 1971 y 1972 respectivamente por 1974 y 1975”. Estas correcciones son sumamente significativas si tenemos en cuenta la realidad argentina de aquellos años; y nos indican, como bien lo explican Goldchluk y Romero, un cambio en la posición política de Puig. Nos dicen estas dos críticas:

El cambio de fechas resulta de una significación evidente para un lector argentino: Valentín ya no es un detenido de la dictadura militar de Lanusse que será liberado por el gobierno peronista de Cámpora, sino una víctima del terror que comienza a imperar durante la última etapa del gobierno peronista, acentuada cuando se hace cargo la vicepresidenta María Estela Martínez de Perón a la muerte

de Juan Domingo Perón, ocurrida el 1 de julio de 1974. Que Puig decida denunciar este estado de cosas es coherente con la desilusión que sufrió, ya que creyó en la apertura democrática que significaba la ilusión de un “peronismo de izquierda” (...)¹⁵⁸

Bien sabemos que toda la obra de Puig se deja leer como una permanente arremetida contra los diferentes modos del autoritarismo, contra las imposiciones que les impiden a los individuos la búsqueda de su plenitud y el ejercicio de su autenticidad; de hecho, aún en la toma de posición ideológica de la que hemos venido hablando, el novelista no renuncia a su consciencia crítica frente a quienes comparten su denuncia política. Una prueba de ello es la manera como confronta las actitudes machistas de la izquierda que tanto se precia de luchar contra la tiranía del capital y que, sin embargo, reproduce actitudes despóticas en el plano de la vida íntima. Buena parte de las discusiones que tienen lugar en aquella Celda 7 del Pabellón D, entre Molina y Valentín, corren bajo el signo de esta particular reivindicación. Estamos frente a una novelística que parece decirnos: se escribe “para modificar el horizonte de expectativas del lector, para cuestionar determinados sobreentendidos que funcionaban en el inconsciente político machista de la izquierda, para desmontar mecanismos de pensamiento autoritario en el corazón mismo de la lucha contra la opresión autoritaria”; de allí que suscribamos la lectura de Goldchluk y Romero cuando nos recuerdan el trasfondo de esta extraordinaria novela: “Puig elige contar la historia del encuentro imposible entre dos marginados de distinto signo.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ídem. Págs. 7, 8.

¹⁵⁹ Ídem. Pág. 3.

3.2.3. Los avatares de la identidad

Como ya hemos anotado, los estudios realizados por la crítica genética han logrado establecer que Puig introdujo reiteradamente modificaciones en “El beso de la mujer araña”. Incluso en las galeras, cuando ya se preparaba la edición, muchas de las correcciones al “manuscrito” fueron efectuadas de su puño y letra. Y hay tres momentos que se han considerados “tardíos” en la redacción de la novela; a saber: la incorporación del relato de la mujer pantera, en los dos primeros capítulos; las notas a pie de página de la apócrifa Doctora Anneli Taube, en las que se conceptualiza sobre la homosexualidad (aunque en algunas de estas notas se hace referencia igualmente a autores reales, como Freud, Marcuse o Fenichel); y, por último, el delirio de Valentín con el cual se cierra la obra.¹⁶⁰ Sabemos también que su búsqueda a tientas y su manía de corrección están en la base misma de su método creativo; precisamente, al comentar el hallazgo del diálogo como recurso predominante para la estructuración de esta obra, comentó: “Al comenzar a escribir esta novela creí que sólo parte de ella iba a ser dialogada, que después, como en mis libros anteriores, iban a venir otros procedimientos. Pero, avanzando, pareció

¹⁶⁰ Quisiéramos destacar, para efectos de observar en detalle los diferentes procedimientos expresivos utilizados en la construcción del relato (diálogos, informes y documentos policiales, monólogos, notas a pie de página), el pormenorizado y valioso estudio realizado por Milagros Ezquerro. Una vez más, Manuel Puig procura disolver la instancia del narrador jerarquizado, pues resulta incompatible con su profundo cuestionamiento a los roles de autoridad: “El carácter más evidente de las modalidades narrativas, y de la función narradora en general, en ‘El beso de la mujer araña’, es su complejidad. No se trata, como en la mayoría de las novelas, de uno o dos tipos de narrador, sino de una función narradora fragmentada y conflictiva (...) La función narradora es representativa de la instancia organizadora, o sea de la instancia de poder. No es pues fortuito que, en una novela que pone en escena tantos aspectos del poder represivo, la función narradora, portadora del signo de la ley, aparezca fragmentada, conflictiva, desmembrada. Depositaria del poder en la escritura, la instancia narrativa no podía, sin incurrir en grave contradicción, aparecer monolítica y tiránica”. EZQUERRO, Milagros. “‘Shahrazad ha muerto’. Las modalidades narrativas”. En: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña* (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Óp. cit. Pág. 502.

que el diálogo me servía para continuar contando lo que seguía. Fue, como siempre me sucede, un método elegido por necesidad”.¹⁶¹

Cabría que nos preguntásemos por qué razón el diálogo resulta un mecanismo tan apropiado para esta novela. Seguramente, esto tiene que ver con el tema que habita en su trasfondo y con la manera en que Puig lo concibe: la identidad y sus avatares. Podríamos afirmar que el conflicto entre identidad y multiplicidad es central aquí; entonces, la posibilidad de cotejar las visiones de mundo un tanto monomaniacas de Molina y Valentín se abre a través del diálogo. Este recurso resulta bastante oportuno para ventilar sus imaginarios contrapuestos; es decir, para confrontar el idealismo romántico de la loca rematada y el fanatismo ideológico del guerrillero mesiánico. Para Puig siempre fue esencial ejercer narrativa y vitalmente contra aquello que podríamos denominar “identidades rotundas”: la suya fue, precisamente, una búsqueda orientada a reivindicar la movilidad y el desplazamiento continuos como caminos posibles para configurar y reconfigurar la propia identidad. Y es asaz elocuente el modo como esta cosmovisión toma cuerpo estético en su cuarta novela, su obra maestra, pues aquí aventura el novelista una especie de “zoom in” sobre sus personajes con el objetivo de desbordar los sobreentendidos, buscando hacerlos trizas, como bien lo anota Graciela Goldchluk: “Los estereotipos del guerrillero y la ‘loca’ pierden su solidez de cuña metálica para adquirir una cualidad líquida —o desvanecerse en el aire— en el meticuloso trabajo de textualización (...)”.¹⁶²

El final de la novela viene a presentarnos una plena realización de los desplazamientos identitarios o, como afirma Goldchluk, de contaminación mutua. Molina termina inmolándose por amor, sacrificado a la causa política por su contacto

¹⁶¹ CODDOU, Marcelo. “Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: ‘El beso de la mujer araña’”. En: *The American Hispanist*, N° 18, Northwestern University. Illinois, Mayo de 1977. Pág. 12.

¹⁶² GOLDCHLUK, Graciela. *Óp. cit.* Pág. LX.

con Valentín. Por otra parte, la novela desenlaza en la agonía del guerrillero en la celda, quien, tras un brutal interrogatorio, sueña que se muere en una isla, en los brazos de su amada. Nos dice Julia Romero:

Si hay algo que nos plantea la novela, desde las primeras anotaciones, es la pregunta sobre identidades genéricas, una pregunta que no se contesta sin caer en esencialismos y que Puig resuelve en esta novela en la disolución y en la multiplicidad, en un movimiento en que lo “perverso” se potencia hacia la completud indefinida (...) Toda la novela se inscribe en el cuestionamiento de los roles sexuales y de las identidades. El cuerpo escrito por las codificaciones identificatorias de la sociedad, Puig lo subvierte y escribe con el cuerpo de los personajes, de la representación misma, la extrañeza, la desestabilización, la multiplicidad de lo vital, no la diferencia.¹⁶³

3.3. Análisis de la adaptación cinematográfica de la novela “El beso de la mujer araña” realizada por Héctor Babenco

3.3.1. Un breve recuento del proyecto filmico

El proceso de producción que dio lugar a la película “El beso de la mujer araña” (1985), dirigida por Héctor Babenco, se remonta 1982 y fue sumamente accidentado. El director —de origen argentino y nacionalizado brasilero— se conoció con el productor norteamericano David Weisman en Los Ángeles, durante una gira promocional de su filme “Pixote”. Desde el comienzo logró interesarlo en el proyecto. De hecho, Weisman se puso al frente de esta película independiente y lideró una empresa que estaría llena de inconvenientes y circunstancias inesperadas (incluido el diagnóstico de cáncer linfático

¹⁶³ ROMERO, Julia. Óp. cit. Págs. XXXVI y LII.

a Babenco en 1984); en fin, Weisman encabezó este trabajo que tomó catorce meses de filmación y catorce más para el montaje. Los dos actores pensados en un comienzo para los papeles protagónicos, Richard Gere (Valentín) y Burt Lancaster (Molina), no pudieron finalmente concretar su participación por diferentes razones; con todo, sus nombres y su aceptación inicial significaron un primer gran impulso. En la interesante crónica escrita por Alan Pauls —en la cual reconstruye el “backstage” de la película utilizando como base una larga entrevista a Weisman— leemos: “Además de ser la primera producción independiente que ganó un Oscar de la Academia, ‘El beso de la mujer araña’ pasaría a la historia como la película de los cuatro guiones simultáneos”. Uno de éstos fue realizado por Leonard Schrager —a quien el productor designó tal tarea—; otro, por un incrédulo Babenco, quien quería adelantar el trabajo ante cualquier inconveniente por venir; uno más por Puig, quien aguardaba el momento indicado para entrar en escena; y finalmente, una versión del propio Lancaster, quien se había entusiasmado muchísimo al leer la novela. Esto, desde luego, iba a generar tensiones al interior de la producción; a este propósito, Pauls recoge un episodio que ocurrió en abril de 1983 y que le refirió el propio Weisman:

“Un día, ¡pip!: el timbre suena. Llega un mensajero con un sobre: el guión de Burt Lancaster. Babenco estaba en Los Ángeles, así que llamo a Schrager y nos reunimos. Tengo una imagen muy fuerte de esa tarde: los tres en casa de Leonard, yo sentado en el piso, leyendo el guión y traduciendo para Héctor, hasta que al cabo de, no sé, unas muy pocas páginas, todos empezamos a reír, a reír sin parar, y en un momento ya no sabemos si nos reímos o estamos llorando. Lo cierto es que

nunca terminamos de leerlo. Creo que incluso nunca llegó a manos de Manuel. Era un guión imposible. Un chiste. Lancaster había escrito ‘La jaula de las locas’”¹⁶⁴

Sin embargo, cuando Gere desestimó su participación en el proyecto —había hecho un papel similar en otra película y dijo no querer encasillarse en un tipo de personaje— y Lancaster desistió debido a problemas de salud, otros dos actores excepcionales llegaron al proyecto: Raúl Juliá y William Hurt (tanto Babenco como Puig tenían serias dudas sobre las posibilidades de este segundo en el rol de Molina, debido a su aspecto “de futbolista”, a su presencia decididamente varonil). Fueron ellos quienes a la postre protagonizaron el filme y su extraordinario trabajo fue definitivo para el éxito que alcanzó éste finalmente. De todas maneras, el guión experimentó novedades hasta último momento. Nos cuenta Pauls:

La filmación arrancó en septiembre de 1983, en San Pablo, mientras el guión seguía reclamando transformaciones. Algunas obedecían a razones estrictamente legales: la Universal vetó el uso de las imágenes de “La mujer pantera”, el clásico de Jacques Tourneur con el que Molina hechiza a Valentín en la celda, y hubo que circunscribir el efecto cine-dentro-del-cine a la película nazi.¹⁶⁵

Esta situación habría de obligar uno de los más importantes cambios en la versión filmica. Volveremos sobre este particular un poco más adelante. Por ahora, anotemos un par de circunstancias más relacionadas con la obra de Héctor Babenco. De una parte, el hecho de haber sido pionera en su estilo de financiación, pues fue la

¹⁶⁴ PAULS, Alan. “Bésame mucho”. En: Página 12. Buenos Aires, domingo 28 de septiembre de 2003.

¹⁶⁵ Ídem.

primera producción internacional que se llevó a cabo mediante la estrategia cooperativa. Tanto sus protagonistas como su director y su productor aceptaron cobrar tarifas mínimas, esto a cambio de obtener una participación en las ganancias que pudiera llegar a tener la película; así, al compartir los riesgos en la inversión, viabilizaron la realización del proyecto. De otra parte, resulta importante referir aquí el tremendo éxito que tuvo este filme, lo cual se puso de presente en la rápida obtención de reconocimientos internacionales que dieron lugar a un destacado palmarés entre 1985 y 1987. Veamos. Festival de Cannes, mejor interpretación (Hurt). Tres nominaciones al Oscar: mejor director, para Babenco; mejor guión adaptado, para Schrarer; mejor actor, para Hurt (este último obtuvo el premio). El David Donatello a mejor actor extranjero, para Hurt. El premio de la Academia Británica de Cine y Televisión a mejor actor, para Hurt. La nominación a mejor actor por el Círculo de críticos de New York, para Hurt. Premio Independent Spirit, a mejor película. Premio ALFS al mejor actor, para Hurt. Premio LAFCA al mejor actor, para Hurt. Premio Golden Sapec Needle, a mejor película. Premio NBR, a mejor actriz (Sonia Braga) y mejor actor (Hurt). Cuatro nominaciones al Globo de Oro: mejor actor principal, para Juliá y para Hurt; mejor actriz de reparto, para Sonia Braga; y mejor película, en la categoría de drama.

3.3.2. Examen de las principales transformaciones llevadas a cabo en el trasvase

Cuando realizamos las consideraciones generales sobre la adaptación cinematográfica, señalábamos la importancia de llevar a cabo un análisis integral de la obra literaria precursora. Y esto con el objetivo de formular las principales líneas de la “poética de autor” que la sustenta (Cfr. 2.5.) Resulta fundamental, en este sentido,

conocer el universo temático que está configurado en el texto precedente para, de esta forma, proceder a un análisis comparado entre la obra filmica y su antecedente literario sin sucumbir a los automatismos en que se incurre cuando se comparan aleatoriamente los elementos constitutivos de los dos relatos. Suscribimos lo planteado por Joaquín María Aguirre al afirmar que “la jerarquización de los temas sólo puede hacerse desde la valoración global de la obra literaria y, en ocasiones, del conjunto de la obra de un autor, para ver la recurrencia de los temas”. Así las cosas, la lectura crítica puede permitirnos reconocer el diálogo estético que se prefigura entre los dos textos y establecer cuáles son sus modos; sin embargo, tampoco deberíamos precipitarnos a sacar conclusiones cuando algún tema aparece en ambos relatos. El propio Aguirre nos previene: “El análisis temático es fundamental para la determinación del tipo de adaptación que se ha realizado. Pero el hecho de que se mantengan o no los temas en la adaptación no garantiza que la obra en su conjunto tenga el mismo sentido. En un nivel superior, el del sentido, los temas pueden funcionar de manera distinta”. Y más adelante puntualiza: “Primero es necesario conocer a qué propósito narrativo responde un elemento concreto para después determinar la forma en que ha sido realizada en el otro medio la adaptación de dicho elemento”.¹⁶⁶

Luego de la lectura crítica que hemos venido proponiendo en relación con la obra de Manuel Puig, procederemos al análisis comparativo con la adaptación cinematográfica realizada por Héctor Babenco. Y para tal efecto, quisiéramos postular dos grandes categorías de transformación que operan visiblemente, a nuestro entender, a lo largo de este trasvase en particular. Nos referimos a las siguientes: transformaciones

¹⁶⁶ AGUIRRE ROMERO, Joaquín María. Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de las obras literarias. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1989. Págs. 904, 911, 934.

a nivel de las re-narraciones filmicas, transformaciones a nivel de las estrategias textuales. A continuación desarrollaremos más en detalle esta propuesta analítica.

3.3.2.1. Transformaciones a nivel de las re-narraciones filmicas

Ya hemos visto cómo el recurso de la re-narración filmica es primordial en la construcción y funcionamiento de esta novela (Cfr. 4.5.1.) Se trata de una estrategia que, además, tiene fuertes implicaciones temáticas, pues las películas contadas por Molina a su compañero Valentín van prefigurando los destinos de estos dos personajes. Ahora bien, el estilo narrativo de Molina es excepcional, ya que despliega una verbalización espléndida capaz de contener en su “oralidad literaria” aquellos matices descriptivos —escenarios, vestuarios, utilerías, peinados, etc.— que en un filme vienen dados por la plasticidad propia del lenguaje cinematográfico. Asimismo, el relato de las acciones posee una cuidadosa dosificación de la información. Digamos: su fundamento es la seducción y Molina es un verdadero experto. Sabemos, además, que todas estas historias han sido versionadas por este personaje-narrador, lo que equivale a decir que llevan el sello de su carácter, de sus intereses y obsesiones. Tenemos, entonces, que la novela se configura en torno a dos planos ficcionales: en primer lugar, aquel en el cual habitan Molina y Valentín (el mundo de la cárcel, en primera instancia); y en segundo lugar, aquel que se construye en las re-narraciones filmicas (el que habitan los personajes contados por Molina). En el primero predomina el diálogo de los dos presos, sin ningún tipo de acotación ni verbo “dicendi” (la crítica ha hablado de un “narrador borrado”); en el segundo, la voz de Molina. Nos dice Antonio Garrido Domínguez:

En primeros planos de los diálogos entre Molina y Valentín, que se van entreverando con los fragmentos de las películas narradas, ponen de manifiesto hasta qué punto se implican las historias contadas y la situación existencial de los protagonistas de la historia de base. Compositivamente, la disposición del material bascula entre la construcción alternante y en paralelo, hecho que deja pocas dudas sobre la relación de analogía existente entre los dos planos de la novela (...) los asuntos tratados en los diálogos entre Molina y Valentín se nutren o toman como pretexto los que aparecen a lo largo de la narración de las películas. Todo parece indicar que la historia base progresa gracias a los temas, situaciones, tipos de personaje y orientación general de las películas. En suma, la interrelación entre los dos niveles de ficción resulta patente en términos puramente compositivos.¹⁶⁷

Y es ésta la principal estrategia compositiva mediante la cual avanza la trama novelesca: la permanente intercalación entre los diálogos que tienen lugar en la celda y las re-narraciones filmicas de Molina a Valentín. Como ya hemos anotado antes, son seis las películas contadas por Molina: cinco de ellas son relatadas a su compañero —aunque un fragmento de una de ellas le es escamoteado a su interlocutor, por contener elementos políticos que le resultarían chocantes, de modo que dicho fragmento aparece referido como una de las notas a pie de página— y uno de los filmes viene a ser una auto-narración de Molina; es decir, un monólogo (Cfr. 4.5.1.)¹⁶⁸

¹⁶⁷ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. “Manuel Puig: cine y literatura en ‘El beso de la mujer araña’”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 29. Madrid, 2000. Págs. 85-86.

¹⁶⁸ Citaremos ilustrativamente, a continuación, uno de los párrafos en los que Garrido describe de manera puntual una parte del funcionamiento de esta novela. Nos dice Garrido: “En el capítulo 3 se yuxtaponen la primera secuencia de la película sobre Leni y el oficial alemán y los comentarios de los personajes que, en este caso concreto, versan sobre la relación de Molina con el camarero. En el cuarto se retoma la narración de la película con la secuencia del creciente enamoramiento entre la francesa —militante de la Resistencia— y el oficial alemán y termina con la invitación a Leni para que ruede una película en Alemania para el Tercer Reich. La secuencia se interrumpe porque Valentín tiene sueño, pero el diálogo se reanuda poco después a propósito de la cena y los dolores de estómago de Valentín. A continuación se vuelve al relato de la película hasta finalizar la secuencia (y la película) con un trágico desenlace para

De esta suerte, la adaptación de “El beso de la mujer araña” representa un memorable itinerario narrativo de ida y regreso, lo cual convierte este relato en un caso emblemático: las historias de Molina transitan del cine a la literatura a través de su mediación —en rigor, a través de Puig—; pero el viaje continúa su recorrido para regresar de nuevo al cine —esta vez gracias a la intervención de Héctor Babenco y su equipo de trabajo.

Revisemos a continuación la manera en que han sido ejecutados los “insertos filmicos” en esta adaptación cinematográfica. Lo primero será anotar que su funcionamiento estructural es exactamente igual que en el texto literario; es decir, también aquí tenemos dos niveles: uno ficcional y otro meta-ficcional —uno corresponde al diálogo en la celda y otro a los relatos de Molina—; sin embargo, se presenta una fuerte condensación del recurso “cine-dentro-del-cine”. Ya habíamos mencionado la dificultad que tuvo esta producción al recibir un veto de la compañía Universal, dueña de los derechos de la película “Cat people”, para incorporar ninguna secuencia procedente de este filme (Cfr. 4.6.1.) Esto obligó a los realizadores a construir una puesta en escena a partir de las re-narraciones de Molina.

Ahora bien, estas puestas en escena se centraron sólo en dos relatos. En primer lugar, en la historia de Leni, procedente de la obra “Destino”, la cual va a entrelazarse a lo largo los diálogos entre Molina y Valentín, partiendo siempre de la voz del primero —la cual pasa rápidamente a *off* para dar paso a la escenificación—. Aunque prácticamente en su totalidad se ciñe al relato que aparece en la novela, en la película de Babenco se presenta una cierta condensación; de hecho, su inicio “Ella es... Bueno, es... un poco extraña. En seguida te das cuenta de que no es una mujer como las demás”

Leni (que muere a manos de sus correligionarios) y su glorificación por el Tercer Reich. Y así sucesivamente”.
Ídem. Pág. 85.

remite inequívocamente al inicio de la obra de Puig: “A ella se le nota que algo raro tiene, que no es una mujer como todas”.¹⁶⁹ Sin embargo, como bien sabemos, en el texto literario esta referencia corresponde a Irena, “la mujer pantera”, y no a Leni, la cantante-espía que traiciona a su país al enamorarse del oficial nazi. Con todo, esta estrategia de condensación narrativa resulta perfectamente funcional, pues está claro que los filmes contados por Molina/Puig presentan muchos rasgos constitutivos comunes, como habíamos expuesto anteriormente (Cfr. 4.5.1.)

La segunda escenificación corresponde a una re-narración generada por los adaptadores; esto es, se trata de un relato que no aparece en la obra de Puig. No obstante, la función simbólica de esta breve puesta en escena viene a compendiar tanto la “Historia caribeña bolerosa” en lo que toca al personaje masculino, como la historia de Irena y aquella de la mujer zombi en lo que toca al personaje femenino —o sea, la mujer que paga con alguna maldición o deformidad su actitud de contrariar la norma—: aquí tenemos, en este breve inserto, “La mujer araña y el náufrago”. Nos dice el Molina de Babenco: “Había una vez una mujer extraña. Llevaba un vestido negro que le sentaba como un guante. Pero la pobrecita estaba atrapada en una tela de araña que surgía de su propio cuerpo. Un día, un náufrago llegó a la playa”.¹⁷⁰ La puesta en escena nos muestra a la misma actriz del relato anterior (Sonia Braga) y al mismo actor que hace de Valentín (Raúl Juliá). Esta circunstancia va a reforzarle al espectador no sólo la idea de condensación de la que venimos hablando, sino también el valor alegórico de esta breve re-narración. Estas dos meta-ficciones comparten algunos rasgos comunes: han sido grabadas en blanco y negro, y su cinematografía es un poco tosca, inacabada. Sobre este particular Azis Kharbach ha hecho el siguiente comentario:

¹⁶⁹ PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña. Óp. cit. Pág. 7.

¹⁷⁰ BABENCO, Héctor. El beso de la mujer araña. Idafilms. Brasil/USA, 1985.

Todos los fragmentos de las películas que aparecen en la novela fueron reducidos en el film a una historia nazi, además de la breve historia de la mujer araña y el naufrago en la isla tropical. En estos fragmentos se puede detectar una falta de refinamiento narrativo. Esa economía practicada por Babenco en la adaptación es de un gran acierto, porque le permite una mayor dedicación a los dos presos y al conflicto creado entre ellos.¹⁷¹

Ya un poco antes había anotado Kharbach:

Estas historias convertidas en imagen en la película, le sirvieron a Babenco para superar una de las dificultades que suponía llevar al cine la novela de Manuel Puig (...) el hecho de convertir en imágenes las historias de Molina es una excusa para cambiar de espacio, si no se hubiera actuado así, es decir quedarse todo el tiempo confinado dentro de la celda, los resultados seguramente habrían sido desastrosos para la película.¹⁷²

Sin embargo, lo cierto es que Babenco ha hecho otros esfuerzos por incorporar diferentes escenarios a lo largo de su filme. Veamos este asunto más detalladamente en el siguiente apartado.

¹⁷¹ KHARBACH, Azis. Óp. cit. Pág. 137.

¹⁷² Ídem. Págs. 120, 121.

3.3.2.2. Transformaciones a nivel de las estrategias textuales

Que adaptar significa transformar es algo sobre lo cual han insistido todos los tratadistas que se han ocupado de este tema. Y está claro que el primer origen de todos los cambios en un trasvase filmico como el que atendemos aquí está ligado a la necesidad de adecuar el relato literario a los requerimientos formales del lenguaje cinematográfico. Cuando tratábamos esta cuestión y hablábamos de diferentes tipologías en las modificaciones a que da lugar toda adaptación, referíamos esta primera como *transformaciones expresivas* (Cfr. 2.3.) Diríamos: éstas se refieren a los cambios obligados, inherentes al trasvase filmico. Seguramente, las modificaciones que abordaremos en este apartado bien podrían asimilarse a esta noción. Ahora bien, si nos detenemos en ellas es precisamente porque en esta obra de Manuel Puig hay un repertorio de diversas estrategias textuales sin correlato en el lenguaje filmico, hay, como suele ocurrir en la novelística de este autor, una predisposición a experimentar formalmente. Con todo, los adaptadores han logrado realizar un trabajo excepcional y han construido un diálogo de gran valor estético con la obra precursora —con la poética que la rige— sin que esto haya ido en detrimento de la calidad artística del filme. Todo lo contrario: estamos ante una gran película. Entremos en materia.

Una de las características que la crítica ha reconocido como un gran mérito de esta novela de Puig es su complejidad y acierto formal. Está claro que, entre los recursos expresivos utilizados, el que predomina —con diferencia— es el diálogo. Y es éste un diálogo directo, sin acotaciones ni comentarios; es decir, sin narrador subordinante. Sin duda, dicha estrategia contribuye a crear la ilusión de un texto dramático, a la manera de un guión o de un volumen teatral; sin embargo, sabemos

que sin la filmación, o sin la puesta en escena, o sin el trabajo actoral, un escrito de esta naturaleza vendría a tener el valor de un mero argumento, de un bosquejo, de un texto que necesita ser completado. Puig lo sabe muy bien y por ello despliega sus estrategias textuales tendientes a propiciarle a su narración la completa e inequívoca compleción de una novela. La primera de ellas es la que ya hemos analizado en el apartado anterior; esto es, las re-narraciones fílmicas hechas por el personaje de Molina. Pero aunque ésta es la más profusa y potente de sus maniobras expresivas, no es la única. ¿Cuáles son las otras? En el estudio de Milagros Ezquerro que hemos citado atrás, además de aquello que aquí hemos denominado las “re-narraciones de Molina”, se especifican otros tres complementos al diálogo matriz; a saber: los monólogos, los informes y documentos, y las notas a pie de página.¹⁷³

1) Monólogos

En estos se procura reproducir la visión interior de los personajes y han sido destacados por el autor con tipografía cursiva. Aunque hay algunos breves fragmentos de este tipo, sobresalen especialmente tres monólogos largos en la novela de Puig: A) La re-narración que se hace Molina a sí mismo y que hemos referido como “Cottage” (Cfr. 4.5.1.) En la adaptación, este monólogo ha sido obviado, pues, como señalábamos en el apartado anterior, todas las seis películas de Molina fueron compendiadas en sólo dos. B) La pesadilla de Valentín en la cual éste hace una reelaboración, de acuerdo con sus obsesiones, de la película “50” que Molina le había contado. En la adaptación, este monólogo fue suprimido. C) El delirio final de Valentín, bajo el efecto de la morfina, con el cual finaliza la novela. En la adaptación, este monólogo de rasgos oníricos ha

¹⁷³ EZQUERRO, Milagros. Óp. cit. Págs. 496 y ss.

sido escenificado (utilizando, además del diálogo, una música de bolero) y sirve de cierre a la película; como ya había ocurrido antes, se realiza manteniendo el casting de los actores, así que Sonia Braga (Marta, la ex-novia de Valentín) y Raúl Juliá (Valentín) son los dos amantes que se escapan de la cárcel y se van finalmente en una barca de remos, rumbo a una isla.

2) Informes y documentos

Esta estrategia se refiere concretamente a la transcripción que se hace en la novela de textos de carácter policial relacionados con la situación de los personajes protagónicos. Son esencialmente dos: A) Los expedientes o fichas de los presos Luis Alberto Molina y Valentín Arregui Paz con las cuales se abre el Capítulo Ocho y que anteceden a aquel primer diálogo entre el Director (de la cárcel) y el Procesado (Molina), que es justamente cuando se nos revela que este segundo ha sido encargado de espiar a su compañero de celda, Valentín. Hemos recogido el análisis del cambio de las fechas concernientes a la detención de cada uno de los presos, lo que implicó una toma de partido realizada por Manuel Puig respecto a la realidad de su país (Cfr. 4.5.2.) No obstante, ha quedado claro que dicha opción ideológica no significa en la novela asumir características panfletarias (dado que se trata de un código —el de las fechas— que remite a la situación argentina de su momento, y que es ésta una clave puntual que no necesariamente comparten los lectores de otras latitudes). Con todo, el entramado de la obra denuncia los horrores de un régimen autoritario y los atropellos del totalitarismo, lo cual vale para todas las dictaduras militares (especialmente para las que en aquel entonces se extendieron como una plaga en el contexto de los países latinoamericanos). El propio Puig manifestó siempre, abiertamente, su punto de vista sobre su opción como

escritor; así consta en el documental que realizara David Weisman. Allí escuchamos a Puig decir: “Nunca he creído en las novelas de política explícita, nunca he escrito una. Quiero tratar con personajes reales. Y si realmente lo son, inevitablemente establecen un entorno político. Y creo en el poder subversivo de la inconsciencia”.¹⁷⁴ Pues bien, en la adaptación de Héctor Babenco, la información que concierne a los expedientes de los presos ha sido puesta en boca de los personajes, con lo cual ésta viene a revelarse a través de los diálogos; en lo que toca al tema de las fechas, éste ha sido suprimido, pues el contexto geográfico de la historia —Argentina, 1975— ha sido cambiado en la versión filmica, tal como veremos a continuación.

Detengámonos ahora en el segundo documento que aparece en la novela: B) Informe de espionaje a Luis Alberto Molina tras ser puesto en libertad condicional; en el texto de Puig, éste ocupa por completo el Capítulo Quince. Aquí se cuentan los movimientos de Molina fuera de la cárcel, su reencuentro con su madre y con algunos amigos, su periplo por la ciudad. Y viene a relatarnos el final de Molina cuando —siguiendo las instrucciones de Valentín— se cita con sus compañeros del movimiento político clandestino. Pero un momento antes del encuentro es detenido por la policía; entonces, desde un carro en movimiento, le disparan y resulta muerto por mano de los propios “extremistas”, quienes leen la escena como una emboscada de la que el propio Molina hacía parte. En la adaptación de Héctor Babenco encontramos la escenificación precisa de estas acciones; así que en ellas se mantienen los mismos códigos estéticos del texto precursor: el desenlace que desarrolla un final trágico, melodramático; es decir, se retoma el tema del sacrificio por amor, el mismo que tanto seducía al personaje y que le hacía preferir este tipo de películas en los relatos a su compañero de celda. En otras

¹⁷⁴ WEISMAN, David (realizador). In memoriam Manuel Puig (1932-1990). Idafilms. Brasil, 1985.

palabras, las coordenadas concernientes a la “poética de autor” del texto previo se han mantenido. Hay, no obstante, un par de aspectos que bien vale la pena señalar. Nos referimos, en primera instancia, al cambio de contexto geográfico y social, el cual consta muy evidentemente en el recorrido por aquella ciudad tercermundista, repleta de letreros y señales en portugués. Y esto nos instala claramente en una urbe brasilera. En este mismo orden de ideas, un segundo factor completa estas licencias poéticas que son aceptadas por el espectador como parte del código de verosimilitud propuesto desde la producción del filme: todos los personajes hablan en inglés, aunque son oriundos de la ciudad donde ocurren los hechos narrados. Este tipo de licencia es muy usual tanto en las ficciones filmicas como en las literarias (piénsese, por ejemplo, en las “Memorias de Adriano” de Marguerite Yourcenar, que leemos sin sobresaltos en un francés moderno).

3) Notas a pie de página

Se trata de un recurso bastante inusitado en una novela, ya que su naturaleza de carácter comentativo se aviene mejor a los usos y requerimientos de un texto expositivo o argumentativo; de hecho, es frecuente hallarlo en ensayos, tesis, tratados o artículos. De las nueve notas que aparecen diseminadas a lo largo de la novela, una corresponde a un fragmento de la película “Destino” —y se refiere a un aparte de contenido notoriamente político (Cfr. 4.5.1.)—; las otras ocho son de índole explicativa en relación con el tema de la homosexualidad y, en efecto, comentan afirmaciones o planteamientos de figuras con prestigio científico, tales como Freud, West, Fenichel, Simmons, o Marcuse, entre otros. Llama la atención que Puig cree, entre estos comentadores, la figura apócrifa de la danesa doctora Anneli Taube (quien aparece en el Capítulo Once), especie de alter-ego a partir del cual se permite incorporar sus propias

reflexiones sobre un asunto que le resulta de tanto interés. Ahora bien, el tono de estas ocho notas es marcadamente didáctico, lo cual da cuenta de una preocupación muy puntual en Puig. En la entrevista a Caddou que citábamos previamente hacía las siguientes aclaraciones:

La explicación de su empleo es muy simple. Quería contar esta historia y como sé que efectivamente muy pocos tienen la información necesaria para interpretar los fenómenos en ella presentes, como sobre la homosexualidad se sabe muy poco —los trabajos científicos son recientes, están dispersos, generalmente expuestos en términos de comprensión difícil—, quise resolver así el problema de la información. Por extraño escamoteo, un 95 por 100 de los lectores seguramente poco o nada sabe sobre temas tan primordiales como los determinantes sexuales. Ahora, a esta novela no se puede acceder sin esa información —siempre, te insisto, tan represivamente escamoteada—, de manera que había que darla. A muchos lectores podrá resultarles molesto el uso de las notas, pero los invito a pensar si no les resulta molesto porque es la primera vez, creo, que se emplea tal procedimiento en una novela (...) Lo nuevo, lo inesperado, puede dar lugar al rechazo, todos los sabemos. Por otra parte, debo decirte que el hecho mismo de la interpretación me entusiasma: ¿por qué no introducir notas aclaratorias al pie de página?, ¿qué regla de oro hay que prohíba utilizar ese procedimiento en una obra de ficción? Me pareció válida... y la empleé.¹⁷⁵

En lo que toca a la película de Babenco, como ya se ha anotado, una de las películas escenificadas es justamente “Destino” (Cfr. 4.5.1.); sin embargo, resulta evidente que en la versión incorporada en la adaptación predomina la historia de amor

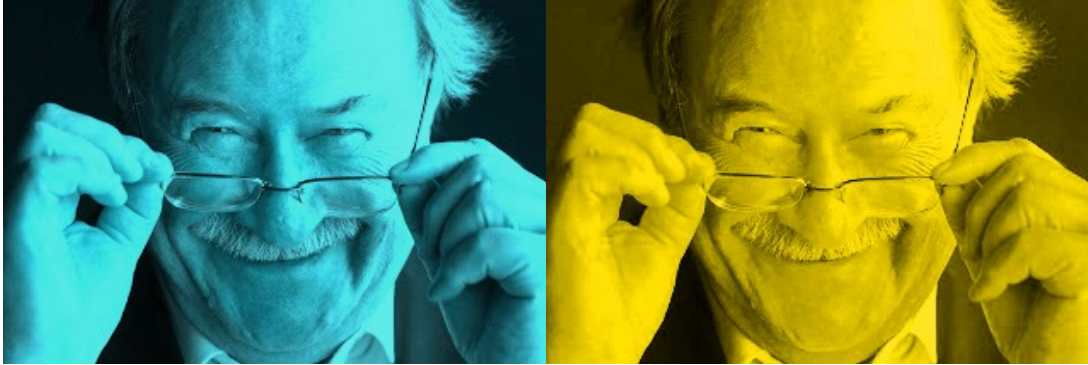
¹⁷⁵ CADDYOU, Marcelo. Óp cit. Pág. 12.

entre Leni y el oficial alemán Werner. Esto significa que los desarrollos de carácter marcadamente político —que son los que se leen en la nota a pie de página del texto literario— no son los fundamentales de dicha escenificación. Si nos detenemos en las otras ocho notas a pie de página, notamos que su naturaleza argumentativa y conceptual no facilita su puesta en escena; es decir, dado que su carácter no es narrativo, difícilmente podrían hallar lugar en un trasvase filmico sin afectar el dinamismo —la direccionalidad— del relato cinematográfico. En efecto, podemos afirmar que el recurso de las notas ha sido obviado en el trasvase llevado a cabo por Babenco y su equipo de trabajo. Tenemos, entonces, que el factor analítico y didáctico de la novela de Puig ha sido omitido por completo en esta adaptación, si bien es cierto que esto se ha hecho en beneficio del propio filme.

Con todo, el diálogo estético entre las dos obras resulta sumamente afortunado y vemos que aquello que aquí denominamos la “poética de autor” que rige al texto precursor ha sido tenido en cuenta en la adaptación sin que ello haya implicado, en modo alguno, restarle ni autonomía ni potencia estética al filme. De hecho, estamos ante una obra cinematográfica que muchos cinéfilos consideran un verdadero clásico. Llevaba la razón su guionista Leonard Schrager cuando afirmaba: “Me siento satisfecho con el resultado en la pantalla, pues estoy convencido de haber captado el espíritu de la novela de Puig. Ha habido algunos cambios, pero se ha mantenido la integridad del libro”.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Esta afirmación se leía en un folleto promocional, “O beija da mulher aranha”, el cual fue distribuido por Embrafilm en ocasión del estreno de la película en Brasil. Aparece citado y traducido por Azis Kharbach en su tesis doctoral. KHARBACH, Azis. Óp. cit. Pág. 130.

4. “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” de Antonio Skármeta y la versión filmica, “Il postino”, de Michael Radford



4.1. Sobre la poética narrativa de Antonio Skármeta

4.1.1. Los inicios y el contexto del post-boom

La prolífica trayectoria literaria del escritor chileno Antonio Skármeta (Antofagasta, 1940) se inicia con dos volúmenes de cuentos: “El entusiasmo” (1967) y “Desnudo en el tejado” (1969). Con este último obtuvo el Premio Casa de las Américas, en Cuba, circunstancia ésta que significó su proyección internacional y el primer gran impulso a su carrera. En estos relatos inaugurales, Skármeta empezaría a definir algunos elementos fundamentales de su cosmovisión y de su estética, muchos de los cuales —si bien con ajustes ulteriores— van a conservarse en sus obras futuras, de tal suerte que serán muy significativos en la poética que rige la obra que nos ocupa: “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” (1985). Vale la pena anotar que estos elementos van a estar igualmente vinculados a ese fenómeno novelístico que ha sido ampliamente

reseñado por la crítica latinoamericana bajo el concepto de post-boom.¹⁷⁷

Detengámonos a especificar los rasgos a que hacemos mención y que han tenido continuidad en la narrativa del autor chileno.

4.1.1.1. El culto a la juventud

A raíz de las reediciones que realizó Random House de estos dos volúmenes iniciales, en el 2004, Camilo Marks escribió una reseña en la que planteaba: “Y aunque aún produzca placer la lectura de estos notables trabajos juveniles, a más de 30 años desde que vieron la luz, se advierten en ellos rasgos que después predominarían en el Skármeta maduro: un narcisismo galopante, un culto hacia la juventud, casi una fijación obsesiva por lo adolescente, un experimentalismo a ratos gratuito”; seguidamente, valorando el carácter pionero de estas obras, agrega: “Cuando se tienen 26 o 28 años, eso carece de importancia y ésta es una de las razones, aparte de las artísticas, gracias a las cuales *El entusiasmo* y *Desnudo en el tejado* se han convertido en clásicos y siguen perviviendo como recurrentes ejemplos de lo mejor que la prosa nacional generó durante la segunda mitad del siglo pasado.”¹⁷⁸

En efecto, esta apelación a personajes juveniles indicada por Marks será una constante en las narraciones de Skármeta. Y va a estar enmarcada, desde sus comienzos, por todo el fenómeno significado en mayo del 68, con aquellos ímpetus libertarios que preconizaban el amor libre —tras el descubrimiento de la pastilla anticonceptiva—, la marihuana, los estilos de vida más citadinos e itinerantes, la rebeldía frente a las

¹⁷⁷ Cfr. SHAW, Donald. Antonio Skármeta and the Post Boom. Ediciones del Norte. Hanover, New Hampshire, 1994.

¹⁷⁸ MARKS, Camilo. “Antonio Skármeta: El adolescente perpetuo”. En: Revista de Libros de El Mercurio. Santiago de Chile, junio 11 de 2004

tradiciones familiares y todo aquello que representase un espíritu conservador u oficial. Esta coyuntura de época determinará el entusiasmo vitalista que anuncia el propio título del primer libro escrito por el chileno; asimismo, hará del ímpetu libertario una impronta generacional, que se propagará en todas las grandes ciudades del mundo y, desde luego, en las caóticas urbes latinoamericanas. Dicha actitud contestataria tendrá efectos no sólo en los entramados anecdóticos que tejerán los relatos de esta generación de escritores —que en América Latina incluirá una gran pluralidad de nombres, como los de Manuel Puig, Óscar Collazos, Osvaldo Soriano, Ángeles Mastretta, Bryce Echenique, Andrés Caicedo, Severo Sarduy, Sergio Ramírez, entre muchos otros—, sino también en sus lenguajes, tan proclives a las jergas citadinas y juveniles, a la incorporación del coloquialismo.

El propio Skármeta regresará sobre esta insumisión característica de la literatura escrita en su momento por él y sus contemporáneos —en aquel texto que es prácticamente un manifiesto personal y generacional— en los siguientes términos:

La narrativa más joven, pese a toda la estridencia de su complejo aparato verbal, es vocacionalmente antipretenciosa, programáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, es simplemente presentadora de él. Sus héroes no se reclutan en la excepcionalidad que busca desde allí mirar lo común, sino en los carnales transeúntes de las urbes latinoamericanas.¹⁷⁹

¹⁷⁹ SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. En: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). *Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta*. Literatura Americana Reunida. Madrid, 1983. Pág. 139.

Con todo, si bien la tendencia de emancipación se vuelve por excelencia el signo de la época, inicialmente no hay tampoco un enemigo demasiado visible o evidente frente al cual arremeter. La rebeldía juvenil que rige a los personajes inaugurales de Skármeta y sus compañeros de generación, al menos en un primer momento, se debe más a una afirmación radical de la individualidad que a una lucha que pudiese pensarse programática. No hay, pues, heroísmo alguno, sino más bien un festejo incondicional de la vida y una urgente necesidad de integrarse al mundo y conocerlo, de apropiarse de él. Tal como lo señalaba la crítica Soledad Bianchi: “Si algo llamó la atención en *El entusiasmo* fue la vitalidad de sus personajes. Vida, energía, impulso, entusiasmo, que los llevaban a asombrarse frente al mundo, a interrogarse y a intentar apropiarse de él en conductas cotidianas que los hacían reconocerse y sentirse partícipes e integrantes de la naturaleza y de los otros seres”; y, a continuación, complementa: “Estos seres que viven tan intensamente sus cuerpos, sus quehaceres, sus preocupaciones e intereses, se superan sólo porque se enfrentan, oponiéndose, a una sociedad que quieren diferente, aunque no sepan cuál sea la salida apropiada ni se comprometan en experiencias colectivas que podrían variarla.”¹⁸⁰ Dicho deseo de integración al mundo circundante pasa de modo sensible por el tema erótico; esto es, por el despertar amoroso y la iniciación sexual. De allí que el sensualismo de estas narraciones nos involucre de manera permanente en anecdotarios de conquista y seducción, los cuales suelen contarse apelando a un lenguaje que mezcla la poetización y la rudeza de la explicitación.

¹⁸⁰ BIANCHI, Soledad. “El entusiasmo: la carcajada abierta y la emoción de lo verdadero”. En: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). Ídem. Págs. 24, 25.

4.1.1.2. El artista cachorro y el *Bildungsroman*

Entre el amplio espectro de personajes juveniles posibles, hay uno que regresará recurrentemente en los relatos y novelas del chileno: el aprendiz de escritor. Éste lo encontraremos desde algunos cuentos iniciales, tales como “La Cenicienta en San Francisco”, “Basketball”, “Giro incesante”, “Una vuelta en el aire” y “El joven con un cuento”; pasando por Arturo, el protagonista de la novela “Soñé que la nieve ardía” (1975) y por Lucho, el de “No pasó nada” (1980); hasta Mario Jiménez, en “Ardiente paciencia” (1985), la novela que nos ocupa aquí. Esto nos instala en una tipología narrativa muy bien caracterizada históricamente, la cual ha dado en llamarse “novela de aprendizaje” o *Bildungsroman* y que se refiere a ese tipo de novela que empezó a escribirse entre los siglos XVIII y XIX, en Europa, cuyos protagonistas juveniles —por lo regular adolescentes— pasan por itinerarios iniciáticos que los llevarán o bien a su consolidación como sujetos aceptados en el espectro social o bien al fracaso, que se manifiesta en forma de muerte o exclusión. La línea de continuidad que podemos observar en este sentido, de una obra a otra, nos muestra cómo la pasión de Skármeta por el tema juvenil desborda el fenómeno de época, al cual hacíamos referencia anteriormente; o sea que va mucho más allá de una moda literaria y entra a constituir uno de los factores más caros de su poética narrativa, lo que equivale a decir de su cosmovisión. Al comentar lo sucedido a Arturo —el joven futbolista provinciano que llega a Santiago con deseos de triunfar, en “Soñé que la nieve ardía”—, el crítico Juan Armando Epple, en un excelente trabajo, nos dice: “Aquí se manifiesta una vez más el motivo preferido de Skármeta: la búsqueda de la afirmación personal a través del encuentro dialogante con el otro, búsqueda que no reconoce patrones (en el sentido

literario e ideológico) sino que los va creando en el contacto inmediato, sensorial, con la colectividad a que se integra”.¹⁸¹ Tal como puede advertirse, la afirmación de Epple puede aplicarse con admirable precisión a los otros aprendices de escritor que mencionábamos atrás, incluido nuestro Mario Jiménez.

4.1.1.3. Cotidianidad y cultura de masas

Dado que las obras iniciales de aquellos autores empiezan a publicarse en pleno apogeo del llamado “Boom” latinoamericano —finales de los años 60 y principios de los 70 del siglo pasado—, muchos de estos jóvenes escritores harán hincapié en la necesidad de diferenciarse; y esto especialmente porque, en efecto, sus sensibilidades y opciones estéticas transitaban por otros rumbos muy diferentes. Tampoco es que la suya haya sido una respuesta de desafío o de negación. Más acertado sería hablar en términos de un distanciamiento que era vivido por ellos como una necesidad imperiosa; entre otras razones, para no ser eclipsados por las luminarias que la literatura latinoamericana acababa de producir y que habían generado un fenómeno sin precedentes en estas geografías —con excepción de la generación modernista, hacia finales del siglo XIX—. Skármeta se ha referido a esta circunstancia:

Frente a la actitud macrocósmica, abarcadora, perspectiva de la generación del Boom, creo que hemos bajado en tono y nuestra perspectiva es fragmentaria, sensualmente apegada a la realidad y buscamos acotar, fragmentar, sin ir más allá en la interpretación de la realidad. Y por último, diría que es el auge de la cultura

¹⁸¹ EPPLE, Juan Armando. “El contexto histórico-generacional de la literatura de Antonio Skármeta”. En: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). Ídem. Pág. 113.

pop, el infrarrealismo, la aceptación de que las cosas banales tienen un rango estético, el sentimiento de la hermosura de vivir entramados en lo cotidiano. Y todo esto, no en un contexto frívolo o superfluo, sino metido en el centro de la historia¹⁸².

En la tesis doctoral que Lee Seong Hun dedica a la obra narrativa de Antonio Skármeta, en la que se ocupa particularmente de su evolución en el marco del postboom, se detalla el contexto histórico y social que determinó muchas de las opciones estéticas e ideológicas de aquella tendencia novelística a la cual pertenece el chileno. Son diversos los factores señalados allí, e incluyen los avances en el transporte y las telecomunicaciones, la mayor movilidad social, el advenimiento de la urbe como escenario privilegiado de la representación colectiva, el auge de la música rock y, por supuesto, la consolidación que el desarrollo de los medios de comunicación propició a la cultura de masas.¹⁸³

Sobre este último aspecto, vale la pena recordar que el cine y la televisión terminaron generando una democratización de bienes culturales y simbólicos sin precedentes en la historia —el advenimiento de la Internet y las nuevas tecnologías de nuestros días viene a ser la culminación de este proceso—. La extraordinaria capacidad de penetración social y difusión de estos medios comportó, igualmente, la popularización de nuevos referentes en el imaginario colectivo y la renovación de los lenguajes con los cuales se expresan las nuevas sensibilidades estéticas. En el texto de

¹⁸² MASCARÓ, Roberto (entrevista). “Asedio moderado a Antonio Skármeta”. En: Zona Franca N° 29. Caracas, 1982. Pág. 37.

¹⁸³ Cfr. LEE, Seong Hun. La narrativa de Antonio Skármeta: la evolución de su literatura dentro del marco del postboom. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2000.

Skármeta que citábamos atrás como una especie de manifiesto suyo, leemos esta explicitación de su opción poética:

De la literatura norteamericana, del ritmo y los textos del rock y sus derivados, de las penetrantes imágenes del cine, y del tratamiento intensivo con la cotidianeidad, se empezaba a alimentar nuestra prosa. En estas experiencias encontrábamos palabras que estaban en su lugar como los trenes en los rieles, las naranjas en los árboles, los autos en las calles. No había en ellas esfuerzos por subir a niveles dignos, ornamentales ni alquímicos. La coloquialidad era asumida sin escrúpulos. Y esta actitud hacia el lenguaje traía aparejado algo más importante: la aceptación de la cotidianeidad como punto de arranque para la fantasía.¹⁸⁴

En la perspectiva autoral, estos fenómenos irán decantando la opción por un tipo de escritura que busca comunicarse con el lector de forma directa, apelando a la construcción de una cierta complicidad; igualmente, los mismos dispositivos de redacción adoptados evitarán aquellos enrevesamientos de la prosa que puedan entorpecer dicha confabulación. Tal vez podríamos denominar esta elección como una cierta “estética de la comunicación”. En una entrevista que le concedió a uno de los más famosos escritores del post-boom —el argentino Mempo Giardinelli—, Antonio Skármeta le manifiesta en tono desenfadado esta disposición: “Bueno, Mempo, tú sabes que a mí lo que más me interesa en la literatura es la comunicación”; y más adelante afirma que su invocación al lector posee más o menos estos términos: “¡El mundo es una aventura maravillosa; soy joven y tú también; tenemos que hacer un mundo juntos.

¹⁸⁴ SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. Óp. cit. Pág. 136.

Quiero vivir, quiero amar, y la clave es tener abierta la cabeza, abierto el corazón y tenemos que comunicarnos, huevón!”¹⁸⁵

4.1.2. “Tiro libre” y la irrupción de la Gran Historia

Hay un punto de inflexión en la literatura de Antonio Skármeta, un momento a partir del cual la Gran Historia se inserta abruptamente en su vida y en la de todos sus contemporáneos; esto, por supuesto, con incidencias directas en su cosmovisión y, con ellas, en su literatura. Después del triunfo de la Unidad Popular —una organización formada por el asocio de varios partidos de izquierda—, que llevó a Salvador Allende a la presidencia de la República el 4 de noviembre de 1970, la dinámica chilena inició un proceso de agitación política sin precedentes en América Latina, como quiera que se trató del primer gobierno marxista elegido democráticamente en el mundo. La fuerza de contagio optimista que se generó —referida a las posibilidades de transformación social que se abrían— sólo es comparable con la brutalidad contundente de la reacción, como lo muestran los episodios ulteriores que todos recordamos. El 11 de septiembre de 1973 la ultraderecha de Chile da un Golpe de Estado al gobierno electo, depone al presidente Salvador Allende y éste resulta muerto. Un régimen militar encabezado por el general Augusto Pinochet toma el poder y da inicio a una cruenta y larga dictadura que se extenderá en el país austral durante los siguientes 17 años. Una parte de la intelectualidad de izquierda caería abatida en la feroz represión que se desata y la otra no tendría más opción que la del exilio. El propio Skármeta se integrará a la diáspora producida por el Golpe de Estado. Primero pasará un año en Argentina y posteriormente

¹⁸⁵ GIARDINELLI, Mempo (entrevista). “Antonio Skármeta: ver el océano en un pez”. En: Así se escribe un cuento. Beas Ediciones. Buenos Aires, 2003 (1992). Págs. 88, 90.

se instalará en Berlín Occidental durante catorce años, entre 1975 y 1989. De las cuatro novelas que escribió allí —“Soñé que la nieve ardía” (1975), “No pasó nada” (1980), “La insurrección” (1982) y “Ardiente paciencia” (1985)— será en la segunda donde abordará de modo específico el tema del exilio. En ésta aparecen los dramas propios del destierro, con sus dinámicas de acomodo y desadaptación a las nuevas realidades. En este orden de ideas, José Cardona-López apunta dos manifestaciones que considera características de los escritores latinoamericanos que en aquel momento vivieron esta situación:

Estos escritores en el exilio enfrentaban en su creación las resultantes de dos desafíos que en aquel momento coincidían: el romper con la forma de escribir y aun de leer que había establecido el Boom de la literatura latinoamericana que los antecedió, y enfrentar las dictaduras de sus países con la denuncia mediante sus posturas civiles y aun literarias.¹⁸⁶

Pero será precisamente a partir de la tercera colección de cuentos publicada por Antonio Skármeta, “Tiro Libre” (1973), cuando aparezca el registro narrativo de esta transformación a la que hemos hecho referencia. La realidad política se presenta aquí —específicamente en los cuentos del tercer apartado, titulado “En el área chica”— como un elemento constitutivo del universo que habitan sus personajes, cuya actitud contestataria incorporará en lo sucesivo rasgos de una conciencia social mucho más precisa que la rebeldía generalizada característica de los protagonistas iniciales. Sin embargo, no estamos hablando de un proselitismo concreto, ni mucho menos de una

¹⁸⁶ CARDONA-LÓPEZ, José. *La nouvelle hispanoamericana reciente*. Tesis doctoral. Universidad de Kentucky. Kentucky, 1996. Pág. 73.

actitud esquemática o panfletaria. El colombiano Óscar Collazos lo plantea en estos términos:

Las posibilidades de *otra* perspectiva se han abierto, una nueva visión del mundo ha hecho posible esta inequívoca politización de sus nuevos relatos. Politicidad (entendámonos), no discursividad (...) Se trataría, en este caso, de una cuidadosa selección de aquellos “gestos sociales” más afincados en la movilidad colectiva de un país, gestos que en la dinámica de un proceso como el chileno, permiten una más clara delimitación de valores y expresiones sociales.¹⁸⁷

Con todo, resulta importante aclarar que los cambios que venimos señalando no significan en modo alguno el abandono radical de las coordenadas estéticas anteriores, particularmente de aquellas que vienen de lo contestatario. Podríamos hablar de una sofisticación en la manera de mirar el mundo que habitan sus personajes; al mismo tiempo, de una cierta evolución en la rebeldía que éstos profesaban inicialmente. Diríamos, en este segundo caso, que hay un tránsito que va desde aquel individualismo más bien gratuito hacia dinámicas de carácter más colectivo. Pero tampoco hay ingenuidad en la cosmovisión del autor: la realidad misma ha vacunado al chileno contra las miradas simplistas. Skármeta también se permite rastrear con agudeza las diferentes contradicciones que se presentan en el propio corazón de los procesos progresistas o revolucionarios. En el excelente estudio que Ariel Dorfman dedica a la narrativa de Skármeta publicada hasta 1984 se indican varios aspectos que permiten seguir las líneas de continuidad y transformación en la obra de su compatriota. Así,

¹⁸⁷ COLLAZOS, Óscar. “Del entusiasmo al tiro libre”. En: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). Óp. cit. Págs. 34, 35.

cuando se ocupa de lo sucedido a esos personajes *laterales* respecto de la Gran Historia, en el caso concreto de “La insurrección” (1982) —cuyo escenario es la Nicaragua de la Revolución Sandinista—, afirma:

Skármeta puede fijarse en este tipo de personajes porque no es un descubrimiento suyo reciente. No es que él se haya propuesto narrar las peripecias de las vidas mínimas alteradas por la máxima historia. Mucho antes de que el Frente Nacional de Liberación Sandinista pasmara al mundo con la rebelión generalizada contra la tiranía más vieja de América, y aún antes de que Salvador Allende ganara la presidencia en Chile, Antonio Skármeta estaba narrando el delirante transcurrir de seres que, sin la menor pretensión o aspiración política, prefiguraban una potencial liberación en el modo en que iban organizando sus vidas.¹⁸⁸

Podríamos procurar un esbozo de mayor cobertura —en relación con esto que hemos denominado “la irrupción de la Gran Historia” en la obra de Skármeta y sus contemporáneos— indicando dos fenómenos políticos que fueron determinantes en América Latina durante la década de los años 60 y comienzo de los 70. Por una parte, el poderoso influjo que se originó tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y que hizo sentir entre los más jóvenes un optimismo militante ligado a las posibilidades de expandir las grandes transformaciones sociales hacia el resto del continente. Por otra, las reacciones implacables de las fuerzas más conservadoras que dieron lugar a la aparición de dictaduras militares de signo sangriento, especialmente en los países del cono sur. Estos fenómenos determinarían de modo crucial no sólo la creación literaria

¹⁸⁸ DORFMAN, Ariel. “Antonio Skármeta: la derrota de la distancia”. En: *Hacia la liberación del lector latinoamericano*. Ediciones del Norte. Hanover, New Hampshire, 1984. Pág. 155.

del momento, sino también la recepción de las obras y, en general, la circulación de todo producto cultural. La crítica literaria también se impregnó fuertemente de categorías analíticas derivadas de toda esta confrontación ideológica. En el caso de Skármeta, muchos de los estudios que se produjeron durante aquellos años —o que se ocuparon de sus narraciones escritas en ese momento— muestran la tendencia a que nos referimos. Mencionemos dos que tuvieron gran importancia y circulación: el estudio de Grínor Rojo sobre la novela titulada “Soñé que la nieve ardía” (1975)¹⁸⁹ y la tesis doctoral escrita por Constanza Lira, de tono mucho menos tajante, en la cual se ocupa de toda la obra de Skármeta escrita hasta 1982.¹⁹⁰ Sin embargo, como ya hemos dicho, no sucumbe el chileno a algunas corrientes del momento que suponían sólo dos actitudes posibles en el escritor: la de ser consecuente o la de ser reaccionario. Por el contrario, prefiere instalarse en medio de las contradicciones propias de su momento, como bien lo plantea Lira: “La práctica del proceso revolucionario abierto en Chile a fines del setenta, conmina a los intelectuales a reformularse los problemas culturales de la relación vanguardia política y estética, tradicionalmente separados.”¹⁹¹

El propio Skármeta —en el texto suyo que hemos venido citando— se refiere a las paradojas y a la desazón terrible de la coyuntura generada en su país tras el Golpe de Estado. Y nos muestra no sólo el gran drama que esto significó para los chilenos, sino la plena consciencia que él y su generación tienen sobre las implicaciones que esto le supone a un escritor:

¹⁸⁹ ROJO, Grínor. “Una novela del proceso chileno: ‘Soñé que la nieve ardía’ de A. Skármeta”. En: Cuadernos Americanos. Volumen 36, N° 3. México, 1979.

¹⁹⁰ LIRA, Constanza. Skármeta: la inteligencia de los sentidos. Editorial Dante, Colección tesis y estudios literarios. Santiago de Chile, 1985.

¹⁹¹ Ídem. Pág. 119.

Quiero dar cuenta de cómo el quiebre institucional en Chile afecta nuestro oficio de narradores en un sentido tan radical, que nos lleva a reformularnos como hombres y artistas (...) En Chile la ofensiva triunfal de la reacción altera esencialmente esa segunda naturaleza que es la cultura de un país, vale decir, su identidad. Asaltado el poder legítimo por el arbitrio de la violencia, se introduce en la sociedad la muerte y la represión como horizonte cotidiano. Vivir y sobrevivir se hermanan como conceptos. Se impone un generalizado sentimiento de fragilidad y se relativiza fuertemente la confianza en el ser humano.¹⁹²

4.1.3. Humor y poesía

Otros elementos caros a la poética narrativa de Antonio Skármeta son el humor y la poesía; por supuesto, éstos se encuentran presentes de forma determinante en la novela de la cual habremos de ocuparnos: “Ardiente paciencia”. La poesía, el lenguaje poético, constituye una preocupación central en la literatura del chileno. Tal vez podría decirse que la suya es una narrativa contada siempre bajo el influjo de las metáforas; así, por más cotidianos y comunes que sean sus personajes, sus situaciones, vistos al amparo de dicha lupa se enaltecen, se iluminan. Seguramente es éste uno de los hallazgos más valiosos en su narrativa: la fusión plena de lo cotidiano y lo poético. Y vale la pena resaltarlo, pues fácilmente una búsqueda literaria de esta índole puede malograrse en dos direcciones: por el lado poético, hacia la grandilocuencia o hacia la superabundancia retórica; por el lado de lo cotidiano, hacia lo intrascendente o hacia lo ramplón. No hay tal en la obra de Skármeta: aquí se logra mantener un difícil equilibrio

¹⁹² SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. Op. cit. Pág. 145.

cuyo resultado es una literatura hecha de matices inesperados y gratificantes para el lector, como si los dos vectores se protegieran uno al otro de cualquier posible desliz.

Entre el 20 y el 25 de abril del año 2009, la Casa de América de Madrid le dedicó a Antonio Skármeta el ciclo que anualmente allí se programa bajo el emblema “Semana de Autor”. Entre las ponencias que entonces se leyeron —y que luego han sido publicadas en diversas revistas—, hubo una escrita por Juan Villoro en la que el escritor mexicano destaca, precisamente, esta cualidad que venimos comentando en la obra del chileno. Lo hace en los siguientes términos, a propósito del cuento titulado “El ciclista de San Cristóbal”:

El mundo de Skármeta era el mío, el mundo de las calles, las bicicletas, el rock, las pizzas, los locutores de radio, las adorables chicas imposibles, pero tenía algo más: llegaba poetizado con un sentido lúdico. En ese territorio, las metáforas eran la forma natural de la expresión. El escritor chileno inventaba imágenes con la espontánea gracia con que un centro delantero inventa goles. En sus cuentos, el cielo valía la pena porque se llenaba de pájaros y la noche porque permitía delirar bajo la galaxia.¹⁹³

Esta particularidad en la obra de Antonio Skármeta tiene unos ascendientes muy puntuales, provenientes del entorno artístico y cultural chileno. En los años de formación del escritor, aparecen figuras tutelares que tienen una presencia determinante en la literatura del país austral y en la de todo el ámbito hispanoamericano. Y aunque el camino de nuestro autor habría de ser el de la narrativa, el fuerte influjo poético de aquéllas resulta prácticamente inevitable y viene a enriquecer de modo afortunado la

¹⁹³ VILLORO, Juan. “Elogio familiar de Antonio Skármeta”. En: Estudios Públicos Nº 115. Santiago de Chile, invierno de 2009. Pág. 311, 312.

factura de su prosa. Nos dice el propio escritor: “Otro factor vino a influir en nuestra actitud hacia la literatura: la intuición de que eran los recursos de la lírica, antes que los de la narrativa, los que mejor convenían a nuestra intencionalidad expresiva”.¹⁹⁴ Las presencias protagónicas a que hacemos referencia son, desde luego, Pablo Neruda, por una parte y Nicanor Parra, por la otra. La obra del primero señala un camino en dirección de lo concreto y lo popular; la del segundo, una búsqueda de carácter irónico, ajena a toda afectación o prosopopeya. Skármeta complementa la afirmación anterior reconociendo su deuda literaria: “Con estos hombres y ese estilo, podíamos entablar el más estimulante diálogo. De allí, más que de cualquier otra parte, habíamos llegado a la coloquialidad-poética en los años en que comenzamos a leer los nuevos narradores latinoamericanos”.¹⁹⁵

Pasemos ahora a considerar el segundo de los elementos que hemos planteado en este apartado: el humor. Pese a la importancia que tienen en su obra algunos dispositivos culturales provenientes de la cultura de masas, como el melodrama mismo; o los imperativos de época procedentes del compromiso político, el chileno logra salvar su narrativa de rutas estéticas empobrecedoras —como el relato lacrimoso en el primer caso; o el panfleto, en el segundo— gracias a un recurso que se impone recurrentemente y que podríamos denominar “la catarsis cómica”. La manera en que lo formula el escritor colombiano Óscar Collazos resulta muy afortunada: “Cuando el drama, en estos relatos, amenaza con la retórica compasiva de la miseria, Skármeta sube la guardia: el humor corta el paso al sollozo”.¹⁹⁶ Agregaríamos que ocurre lo propio con el fanatismo

¹⁹⁴ SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. Óp. cit. Pág. 137.

¹⁹⁵ Ídem. Pág. 138.

¹⁹⁶ COLLAZOS, Óscar. Óp. cit. Pág. 30.

político, así que nos gustaría complementar la afirmación de Collazos: “el humor corta el paso al sollozo y *la carcajada salta para atajar la consigna*”.

Como hemos venido presentando, la visión de mundo expresada por el chileno está todo el tiempo alerta frente a las simplificaciones que provienen de las miradas obtusas. También podríamos afirmar que procura vacunar su obra de aquellas solemnidades que se originan en la certeza dogmática. La búsqueda de una comunicación directa con el lector lleva a Skármeta por caminos de escritura que saben evitar cualquier código de exclusión. Y para ello, precisamente, apela a la risa. Nos dice Niall Binns que advierte “ligado a este espíritu lúdico y desacralizador, el humor que recogen sus novelas, la desafiante insistencia en no tomar las cosas o, sobre todo, en no tomarse *uno mismo* demasiado en serio”; y a continuación añade que se percibe en esta narrativa “la conciencia, quizá —como ha dicho uno de los poetas más queridos por Skármeta, Nicanor Parra—, de que ‘la verdadera seriedad es cómica’”.¹⁹⁷

Son muchos los procedimientos a través de los cuales se introduce la risa en esta obra. Y estos incluyen el “gag”, entendido como el humor de situación; o el juego de palabras, que implica la redefinición de términos; o la anotación burlesca, realizada desde la voz del narrador; o la incorporación del refranero popular, que suele aparecer en los parlamentos de los personajes; entre otros. Pero lo que quisiéramos destacar ahora es el carácter amable de este humor. No estamos frente al sarcasmo, ni ante la agresividad velada que siempre está en la base del llamado “humor negro”. Todo lo contrario, el recurso por excelencia del espíritu cómico desplegado por Skármeta es la auto-ironía. Vale la pena anotar cómo esta disposición consigue granjearse, muy eficazmente, la complicidad del lector. Ilustremos lo dicho a través del análisis de un

¹⁹⁷ BINNS, Niall. “Skármeta el novelista y la moneda cotidiana de la poesía”. En: Estudios Públicos N° 115. Santiago de Chile, invierno de 2009. Pág. 326.

elemento que aparece con frecuencia en las novelas del chileno: los prólogos. La información que encontramos en éstos no suele ofrecer fiabilidad desde el punto de vista histórico; en otras palabras, los datos con los cuales se han elaborado no pueden corroborarse en la realidad. De modo que aquello que se dice en dichos prólogos hace parte de la ficción que los sucede. El propio Skármeta se lo ha manifestado a Reyna Guadalupe Hernández —en una entrevista que ella retoma en su tesis universitaria—:

No, el sentido de mis prólogos no es evidenciarme yo como autor, sino introducir un elemento de ficción que sea una pre-ficción; es decir, ninguno de mis prólogos puede ser medido con el criterio de verdad o realidad, o con criterio autobiográfico (...) lo que precede a la novela es un prólogo y un prólogo es un trozo de literatura tan ficticia como la novela misma.¹⁹⁸

A pesar de esta evidencia y de la afirmación hecha por el autor, cabe que nos preguntemos: ¿a qué propósito general obedece este recurso? Quizás podríamos analizar concretamente lo que ocurre en la novela que habrá de ocuparnos y construir alguna respuesta. Veamos lo que nos dice el narrador de “Ardiente paciencia” en el prólogo: “(...) a pesar de que varios escritores chilenos siguieron libando en la copa del éxito (entre otras cosas por frases como éstas, me dijo un editor) yo permanecí —y permanezco— rigurosamente inédito”.¹⁹⁹ Claramente, esta afirmación es ficcional, pues sabemos que a la fecha en que se edita la novela en cuestión Skármeta ha publicado varios volúmenes de cuentos, varias novelas, y ha obtenido diversos premios

¹⁹⁸ HERNÁNDEZ HARO, Reyna Guadalupe. “Entrevista inédita a Skármeta (enero 7 de 2005, Santiago de Chile)”. En: Tres novelas de Antonio Skármeta: del libro a la lectura. Tesis. Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2007. Pág. 19.

¹⁹⁹ SKÁRMETA, Antonio. El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Editorial Debolsillo. Barcelona, 2009 (1985). Pág. 11. Todas las citas de esta obra provendrán de la misma edición.

internacionales. Pero el autor ficticio que nos habla es, sin lugar a dudas, un fracasado capaz de burlarse de su propia incompetencia, como advertimos a continuación:

Sé que más de un lector impaciente se estará preguntando cómo un flojo rematado como yo pudo terminar este libro, por pequeño que sea. Una explicación plausible es que tardé catorce años en escribirlo. Si se piensa que en este lapso, Vargas Llosa, por ejemplo, publicó *Conversación en la Catedral*, *La tía Julia y el Escribidor*, *Pantaleón y las visitadoras* y *La guerra del fin del mundo*, es francamente un récord del cual no me enorgullezco.²⁰⁰

En este punto, el objetivo general del prólogo se revela paródico; pero, esencialmente, nos permite captar la intención de construir un puente de simpatía con el lector. Y esto porque el desparpajo de quien se mofa de sus propias derrotas suele conseguir una mirada indulgente. Ahora bien, este rasgo de auto-ironía viene a definir a mayor escala el tipo de humor que arropará la totalidad del relato. Digamos que el lector construirá un vínculo con este narrador que podríamos llamar de “distanciamiento empático”; esto es: se ríe de él, pero lo hace cariñosamente. De idéntica manera surgirá la relación con los personajes de la historia, como veremos más adelante. Por lo pronto, nos gustaría proponer la denominación de “picaresca blanca” para referirnos al tipo de relato que nos entrega Skármeta en obras como “Ardiente paciencia” y al humor que en éstas se dispensa. Hay en el autor —en su cosmovisión— una disposición contraria a la solemnidad; y esto procura decírselo todo el tiempo a su lector, para que lo acompañe en su confabulación humorística. Pareciera decir: si es preciso burlarse de alguien, vale, empecemos por mí mismo; veamos: “mis cuentos arrancan de la cotidianidad, despegan

²⁰⁰ Ídem. Pág. 12.

de ella, vuelan a distintas alturas para verla mejor y comunicar la emoción de ella, y retornan humildes al punto de partida con humor, dolor, ironía, tristeza, según como les haya ido en la peripecia. Son —para parodiarme antes de que lo haga otro— cuentos aviones: despegan, vuelan y aterrizan.”²⁰¹

4.1.4. La escritura anfibia

Haber desarrollado su carrera literaria durante la época en que los medios de comunicación han alcanzado su mayor auge histórico, determina, como ya hemos anotado, gran parte de las elecciones estéticas de Antonio Skármeta. Una de ellas, que no hemos glosado aún, se refiere a su condición de polígrafo, a la diversificación de su escritura en lo relativo a géneros literarios; pero, muy especialmente, en lo tocante a los formatos de publicación y difusión de sus trabajos. Lo que estamos observando es que el chileno ha construido una obra que se expresa no solamente a través de cuentos, novelas y ensayos —cuyo cometido final es la edición impresa—, sino también mediante textos destinados a la representación escénica, o radiofónica, o cinematográfica, o televisiva. De manera que la suya es una experiencia que bien podríamos denominar de *escritura anfibia*. Y lo más sorprendente en este orden de ideas es que en todas estas expresiones ha logrado Skármeta realizar trabajos desatacados, como lo prueba la cantidad y heterogeneidad de premios internacionales que ha obtenido a lo largo de su prolífica trayectoria.

Mencionemos sólo algunos de estos numerosos reconocimientos, logrados en épocas distintas y en modalidades de escritura muy diferentes. Para empezar, en cuento

²⁰¹ SKÁRMETA, Antonio. “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. Óp. cit. Pág. 144.

obtuvo el Premio Casa de las Américas, en 1969, con el libro “Desnudo en el tejado”. Su drama radiofónico “La búsqueda” representó a la República Federal Alemana en 1976 y obtuvo el Premio de la Unión de Emisoras Europeas en 1976 —en esta misma variante, su trabajo titulado “La composición” fue premiado como Mejor Obra del Año en la RFA, en 1980—. La película “La insurrección”, dirigida por Peter Lilienthal y guionizada por Skármeta, gana el Premio Federal de Cine Alemán en 1982. El filme “Ardiente paciencia”, cuyo guión y dirección fueron realizados por Skármeta, obtiene el Premio del Público en el Festival de Huelva, en 1983 —entre otros varios galardones en festivales europeos—. Su trabajo televisivo “El show de los libros” gana en España el Premio Ondas como mejor Programa Cultural Hispanoamericano, en 1996. Su obra “La boda del poeta” obtuvo el Premio Grinzane Cavour como mejor novela extranjera publicada en Italia en el año 2000, y el Premio Medicis a mejor novela extranjera publicada en Francia en el año 2001. Con su novela “El baile de la Victoria” ganó el Premio Planeta en el 2003. Posteriormente, su obra titulada “Los días del arco iris” fue distinguida con el IV Premio de Novela Planeta-Casa de América en el 2009. Éstos, como hemos dicho, están entre los más importantes reconocimientos en el dilatado palmarés del escritor chileno.

Y hay una práctica de escritura que será una constante en su condición de polígrafo; a saber: el trasvase.²⁰² Podríamos afirmar que el chileno tiene una especial inclinación a elaborar entramados que pueden ajustarse sin demasiadas dificultades a las

²⁰² En el estudio que José Luís Sánchez Noriega dedica a la adaptación cinematográfica, el concepto de trasvase se define en los siguientes términos: “Las adaptaciones, trasposiciones, recreaciones, versiones, comentarios, variaciones o como quiera que se denominen los procesos por los que una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta, etc. tienen una tradición nada despreciable en la historia de la cultura, particularmente en el siglo XX. En general, hablamos de trasvases para referirnos al hecho de que hay creaciones pictóricas, operísticas, filmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos”. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís. De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación. Editorial Paidós. Madrid, 2000. Pág. 23.

particularidades y requerimientos de diferentes soportes expresivos. Así, por ejemplo, su cuento “Reina la tranquilidad en el país” sería transformado en guión cinematográfico por el propio Skármeta y dirigido por Peter Lilienthal en 1975 —en este mismo año, la película obtuvo el Premio Federal del Cine Alemán—. Lo propio sucedió con su novela “La insurrección” (1982), de la cual elaboró Skármeta una doble versión: literaria y fílmica —esta última, como ya dijimos atrás, sería también dirigida por Lilienthal—. Entre sus muchos trabajos que han pasado de un formato a otro se encuentra, precisamente, “Ardiente paciencia”. En su versión inicial, éste fue un drama radial hecho para una emisora alemana, en 1982. Luego, como sabemos, se transformó en un filme escrito y dirigido por Skármeta, en 1983. Esta producción germano-portuguesa, de bajo presupuesto, filmada en Portugal, contó en su reparto con los actores chilenos Roberto Parada, Óscar Castro y Marcela Osorio. Pero incluso antes de convertirse en novela, en 1985, “Ardiente paciencia” fue obra de teatro —luego lo ha seguido siendo, con más de doscientos montajes que han sido presentados en diversos escenarios del mundo y en variadas traducciones—. Además de las puestas en escena que se han hecho en ciudades de gran impacto cultural, como Washington (1991, dirigida por Jorge Huerta), o Londres (1991, dirigida por Tessa Schneiderman), o San Diego (1990, dirigida por Douglas Jacobs), o Cerdeña (1989, dirigido por Rosalía Polizzi), quizás para el autor resulta particularmente importante la primera presentación que se hizo en Santiago de Chile (1987, dirigida por Héctor Noguera). Esto porque en su país de origen y por circunstancias ligadas a la censura del gobierno, Skármeta no había conseguido a esa fecha ni presentar su versión fílmica ni publicar allí la novela.

De modo que con mucho alborozo acompañó el estreno de este montaje realizado por la compañía El Nuevo Grupo.²⁰³

Cabe señalar que los diversos trasvases han impreso, desde el punto de vista formal, huellas muy interesantes en la novela. Dado que fue dramaturgia en sus inicios, la versión literaria conserva especialmente dos recursos procedentes de aquel formato; a saber: el papel preponderante del diálogo como procedimiento que hace avanzar la acción y la estructuración por escenas del argumento —de hecho algunos capítulos, como el tercero, funcionan y se desarrollan exactamente al modo de una escena teatral—; en este mismo orden de ideas, la versión cinematográfica ha dejado su impronta en el título de la novela, aspecto éste sobre el que volveremos en breve. En fin, como hemos venido indicando, la extraordinaria versatilidad de esta historia sigue multiplicando sus frutos: en el 2010, una exitosa versión musical compuesta por el músico mexicano Daniel Catán se estrenó en Los Ángeles, en formato de ópera; ésta ha contado con la participación del célebre tenor español Plácido Domingo en el rol de Neruda y ha sido presentada con gran acogida de público en Viena, París y México. Sin embargo, la adaptación que ha logrado mayor repercusión mundial es la película franco-italo-belga que dirigiera Michael Radford en 1994 y que recibiera cinco nominaciones al Premio Óscar en 1996, incluidos mejor actor, mejor director, mejor película, mejor guión adaptado y mejor banda sonora —esta última recayó efectivamente en el compositor Luís Enrique Bacalov—; todo esto sin contar los veintiún premios y las diez nominaciones que recibiría en importantes festivales del cine mundial. Así que esta película significaría para Antonio Skármeta, indiscutiblemente, su mayor consagración internacional.

²⁰³ Así consta en el artículo publicado en el periódico La Época, edición del día 20 de marzo de 1987, y que fuera titulado así: “Skármeta se emocionó al compartir con el público chileno en montaje de ‘Ardiente paciencia’”.

4.2. Análisis de “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” de Antonio Skármeta: lo político y juvenil, la poesía y el humor

El título “Ardiente paciencia” que utilizaría Antonio Skármeta para su novela, en sus ediciones iniciales, está tomado del discurso pronunciado por Pablo Neruda durante el recibimiento del Premio Nobel de Literatura, en 1971. Tengamos presente que a partir del extraordinario éxito internacional que tuvo la película dirigida por Michael Radford en 1994, la obra literaria ha sido publicada con doble título; a saber: en primera instancia, “El cartero de Neruda”, y, seguidamente, encontramos que ha sido puesto un subtítulo, el cual anota entre paréntesis: “(Ardiente paciencia)”. El fragmento del discurso a que hacemos referencia está citado en la novela misma, en el decimoquinto capítulo —aclaramos que en el texto de Skármeta no aparecen explícitamente numerados los capítulos—; veamos las palabras de Neruda: “En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esta frase de Rimbaud: sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres”. Y más adelante afirmaría el gran poeta chileno: “Así la poesía no habrá cantado en vano”.²⁰⁴ Pero detengámonos ahora en los cuatro aspectos que consideramos centrales en la novela que nos ocupa.

4.2.1. El tema político

La cita que hemos hecho del discurso leído por Neruda tiene, desde luego, implicaciones de carácter marcadamente político. La suya es una referencia que

²⁰⁴ SKÁRMETA, Antonio. “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)”. Óp. Cit. Pág. 112.

reinterpreta las palabras del poeta francés en una dirección específica. El contexto de época del Nobel a Neruda se corresponde con el año inicial del gobierno de la Unidad Popular en Chile y con los primeros brotes de una oposición radical por parte de la derecha. Con lo cual, la idea de “ardiente paciencia” es un llamado a mantener firmeza en las posiciones ideológicas que habrían de conducir la nación austral a la “espléndida ciudad”; es decir, al progreso. Recordemos que el poeta Pablo Neruda fue un importante dirigente del Partido Comunista Chileno, por el que fue Senador de la República (1945) y precandidato presidencial (1970); y que, finalmente, declinó su candidatura a favor de Salvador Allende, quien, luego de ser electo presidente, le nombró embajador de su país en Francia.

Estos hechos están contados en la novela de Skármeta, cuya temporalidad es muy precisa. De una parte, el comienzo está datado en el arranque del relato: junio de 1969, fecha que marca la consecución del empleo como cartero por parte de Mario Jiménez. Y, por otra, el cierre se presenta en septiembre 23 de 1973, pues concuerda precisamente con la muerte real del poeta Pablo Neruda y con la detención del cartero Mario —personaje sin correlato histórico verificable; es decir, protagonista de ficción— por parte de un grupo de militares. Esto equivale a decir que aquel momento neurálgico de la historia chilena es el marco de fondo que circunscribe la infra-historia, la fábula íntima y cotidiana que centra el entramado de este relato: la amistad entre el humilde cartero y el poeta laureado. Los grandes hechos que señalamos vienen a ser la candidatura de Neruda a la presidencia, el apogeo de la Unidad Popular, la elección de Allende como presidente de la República, el otorgamiento del Nobel de literatura a Pablo Neruda, el drama del desabastecimiento producido por el paro de transportistas chilenos, el Golpe Militar y la muerte del poeta. Tal es el espectro temporal de los

veinte capítulos que conforman la novela. De otro lado, tanto el prólogo como el epílogo se inscriben en un momento posterior respecto de los acontecimientos relatados y obedecen a propósitos narrativos muy precisos; es decir, a la producción en el lector de lo que hemos denominado aquí “distanciamiento empático”.

Resulta importante, no obstante, recalcar el hecho de que no hay en la novela de Skármeta una actitud proselitista, ni un compromiso manifiesto de tipo panfletario. Si bien expresa aquí el dramatismo de los hechos sociales vividos por su país durante aquella difícil coyuntura —sin eludir las contradicciones del conflicto, ni dulcificar la tragedia de su país, ni omitir el señalamiento de los responsables—, la suya es una mirada que desborda cualquier esquematismo y que, sobre todo, se detiene a rastrear los efectos de la Gran Historia en la vida concreta de sus personajes. Lee Seong Hug recoge esta idea cuando afirma: “sí reitero que este argumento tiene el mérito de no convertir la novela en un discurso ideologizado, que ataque o defienda a determinadas tendencias políticas; sino que dentro del mismo esquema testimonial, expone los hechos cotidianos y las cosas individuales, por lo que se obtiene la combinación entre lo social y lo individual”.²⁰⁵ Y esta aclaración cobra mayor importancia si se tiene en cuenta que, dada la radical polarización que se generó en Chile tras aquellos terribles acontecimientos, muchos sectores de la crítica cargaron las tintas del compromiso en las diferentes interpretaciones que han llevado a cabo sobre la narrativa de Skármeta. Veamos un ejemplo de lo que estamos diciendo. En un estudio comparativo sobre las versiones fílmicas de “Ardiente paciencia” —Skármeta (1983) y Radford (1994)—, se lee una fuerte descalificación de la segunda precisamente en estos términos: “En efecto, la tendencia general de ‘El postino de Neruda’ consiste en reducirlo todo a las *conductas*

²⁰⁵ LEE, Seong Hun. Óp. cit. Pág. 236.

standard de un sicologismo fácil de sentido común, aun en el tema principal de la película, vale decir, el problema del compromiso”; luego, Walter Bruno Berg, el autor de este estudio, extrema sus reproches al comparar la figura de Neruda que se construye en las dos películas:

El Neruda de Skármeta es entonces un Neruda para los aficionados a la poesía en el sentido amplio de la palabra, vale decir, para aquellos que como Rimbaud, Neruda, Cortázar y Skármeta, creen que la poesía es una de las fuerzas productivas de la historia. El Neruda de Radford, en cambio, me parece ser más bien un Neruda para el cine, no el cine poético al que pertenece la película de Skármeta, sino ese cine que es el producto de una cultura en vías de globalización.²⁰⁶

Valdría la pena recordar que el propio Skármeta se permite ironizar, en el interior mismo de su obra, el radicalismo ideológico. Por ejemplo, en el mensaje grabado que Mario Jiménez le envía a Neruda cuando éste se desempeña como embajador en París, el narrador “transcribe” el registro que le llega al poeta:

Usted quejándose de que la nieve le llega hasta las orejas, y fíjese que yo jamás de los jamases he visto ni siquiera un copo. Salvo en cine, claro. A mí me gustaría estar con usted en París nadando en nieve. Empolvándome con ella como

²⁰⁶ BRUNO BERG, Walter. “‘El cartero de Neruda’: cine, literatura y globalización”. En: KOHUT, Karl y MORALES SARAIVA, José (editores). *Literatura chilena, la difícil transición* (actas del simposio realizado en la Universidad Católica Eichthätt, febrero de 1999). Editorial Vervuert. Frankfurt/Main - Madrid, 2002. Págs. 369, 375.

un ratón en un molino. Qué raro que aquí no nieva, cuando es pascua.

¡Seguramente, culpa del imperialismo yankee!²⁰⁷

4.2.2. El erotismo juvenil

Una de las obsesiones temáticas de Skármeta es aquella referida al erotismo. Y el que se manifiesta en “Ardiente paciencia” no apela a los eufemismos ni elude las referencias sexuales cuando la historia arriba a escenas de encuentros amorosos. Con todo, hay que decir que la obra de Skármeta se erige sobre un erotismo que incluye la sexualidad y la desborda, que opera al modo de una actitud vital que impregna todas las dimensiones de la existencia; es decir, como una especie de pasión integradora. Lo que estamos afirmando es que sus personajes protagónicos se caracterizan por un fuerte vitalismo que, precisamente, proviene de su condición juvenil. En la entrevista que le hizo Iscorti Cartens, el chileno hace una declaración que, aunque alude a su propia persona, bien podría aplicarse a muchos de sus héroes: “Mi despertar de la conciencia es un despertar paralelo al erotismo. Yo no recuerdo momento de mi vida, consciente, en que no haya estado enamorado, jamás. Y enamorado significa no una actitud espiritual, sino una mezcla de todo, digamos el cuerpo y la inteligencia y la sensibilidad puestas en una tensión erótica hacia el otro”.²⁰⁸

Tanto Mario Jiménez como Beatriz González tienen diecisiete años al comienzo de la historia. En el primer capítulo, cuando Mario consigue el empleo como cartero, leemos este diálogo entre él y Cosme, el funcionario encargado de la oficina de correos:

²⁰⁷ SKÁRMETA, Antonio. El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Óp. cit. Pág. 104.

²⁰⁸ CARTENS, Iscorti (entrevista). “El cuerpo y las palabras: génesis de una literatura”. En SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). Óp. cit. Pág. 123.

—(...) Pedalear con la bolsa sobre tu lomo es igual que cargar un elefante sobre los hombros. El cartero que lo atendía [a Neruda] se jubiló jorobado como un camello.

—Pero yo tengo sólo diecisiete años.

—¿Y estás sano?

—¿Yo? Soy de fierro. ¡Ni un resfrío en mi vida!²⁰⁹

Más adelante, en el capítulo que hemos enumerado como el sexto, cuando Neruda ha aceptado asumir el rol de celestino de Mario y ambos acuden a la hostería de la viuda Rosa de González —con el objetivo de conocer a Beatriz—, el narrador nos describe a la joven:

Los recién llegados ocuparon dos sillas frente al mesón, y vieron que lo atravesaba una muchacha de unos diecisiete años con un pelo castaño enrulado y deshecho por la brisa, unos ojos marrones tristes y seguros, rotundos como ciruelas, un cuello que se deslizaba hacia unos senos maliciosamente oprimidos por una camiseta blanca con dos números menos de los precisos, dos pezones, aunque cubiertos, alborotadores, y una cintura de esas que se cogen para bailar tango hasta que la madrugada y el vino se agotan.²¹⁰

Como ya habíamos indicado atrás, Skármeta regresa una y otra vez sobre personajes juveniles, lo cual determina que muchos de sus anecdóticos conciernan a los temas de iniciación, incluida la amorosa. En el caso de “Ardiente paciencia”, el

²⁰⁹ Vale la pena anotar que la exclamación de Mario genera un efecto cómico, pues, para evitar las faenas de pesca con su padre, ha estado, precisamente, fingiendo continuos resfríos.

SKÁRMETA, Antonio. El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Óp. cit. Pág. 15.

²¹⁰ Ídem. Pág. 41.

descubrimiento que Mario hace de Beatriz viene a concretar el primer *punto de giro* de la historia; es decir, aquello que lanza al protagonista hacia la consecución de un objetivo concreto —el amor, en este caso—, lo que dinamiza la estructura del *Bildungsroman*. Aunque este aspecto no agota, desde luego, el proceso de formación del personaje, se constituye sí en un primer puerto del viaje vital.

En lo que tiene que ver con la manera de abordar los momentos eróticos, cabe destacar que Skármeta elabora una doble estrategia de representación: por una parte, recurre a dinámicas de poetización —como el bellissimo juego metafórico con un huevo, que se recrea en aquel momento de la seducción que antecede al encuentro sexual (en el décimo capítulo)—; por otra, relata explícitamente los detalles más carnales del encuentro: “Mario le bajó la trabajosa minifalda y cuando la fragante vegetación de su chucha halagó su acechante nariz, no tuvo otra inspiración que untarla con la punta de su lengua”.²¹¹ De esta forma, se potencializa la eficacia del relato, eludiendo el eufemismo y mitigando la procacidad.

4.3.3. La poesía

Abordaremos a continuación tres modos en que vemos aparecer el elemento poético en “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)”: como tema, como horizonte de búsqueda y como elaboración expresiva. Estos “modos” corresponden a niveles discursivos y narrativos diferentes. Si optamos por un enfoque interpretativo como éste no es porque consideremos la posibilidad de agotar así un componente tan profuso en esta obra de Skármeta, sino porque nos interesa procurar mecanismos de análisis que

²¹¹ Ídem. Pág. 79.

permitan posteriormente rastrear la ruta de los procedimientos narrativos llevados a cabo en ocasión del trasvase fílmico (conservaciones, omisiones, generaciones, transformaciones; en especial estas últimas). De esta manera, nos proponemos construir expedientes analíticos conducentes a estudiar la adaptación cinematográfica. Y nos interesa hacerlo mediante dinámicas de comparación que desborden el mecánico acto de verificar los aspectos puntuales de la obra que se conservan o no, tales como acciones, caracterizaciones, escenarios, parlamentos o relaciones entre personajes. Como hemos señalado en el segundo capítulo de este trabajo (Cfr. 2.5), optamos por remitirnos a la “poética de autor” como marco básico de referencia; ahora bien, dicha “poética de autor” está constituida por constantes de carácter temático a través de las cuales se desarrolla la cosmovisión del escritor.

Cuando hablamos de la poesía como tema en la obra de Skármeta estamos refiriéndonos a las definiciones, ejemplificaciones o conceptualizaciones que sobre ésta se hacen en la novela, lo cual nos pone de manera muy específica sobre la relación entre dos personajes: el cartero Mario Jiménez y el poeta Pablo Neruda. Ya desde el nacimiento de esta amistad —contado en el tercer capítulo de la novela—, la poesía juega un papel desencadenante y ocupará un importante lugar en los diferentes diálogos que estos personajes habrán de sostener a lo largo de la obra. Neruda introduce poco a poco al cartero en un nuevo universo de representación y le aporta, para ello, definiciones que serán caras al porvenir de Mario. Así sucede con la noción de metáfora que, por otra parte, se convertirá en *leit-motive* del relato. Veamos el siguiente fragmento de diálogo:

—(...) Es indigno que me sometás a todo tipo de comparaciones y metáforas.

—¿Don Pablo?

—¡Metáforas, hombre!

—¿Qué son esas cosas?

El poeta puso una mano sobre el hombro del muchacho.

—Para aclarártelo más o menos imprecisamente, son modos de decir una cosa comparándola con otra.

—Deme un ejemplo.

Neruda miró su reloj y suspiró.

—Bueno, cuando tú dices que el cielo está llorando. ¿Qué es lo que quieres decir?

—¡Qué fácil! Que está lloviendo, pu'.

—Bueno, eso es una metáfora.

—Y ¿por qué, si es una cosa tan fácil, se llama tan complicado?

—Porque los nombres no tienen nada que ver con la simplicidad o complicidad de las cosas (...) ²¹²

De otro lado, cuando nos referimos aquí a la poesía en tanto que horizonte de búsqueda estamos hablando de lo que ésta significa para el personaje protagonista, Mario Jiménez. Ya exponíamos atrás que “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” es una novela de formación o *Bildungsroman*. Pues bien, el encuentro del humilde cartero con Pablo Neruda va a constituir el hallazgo de un modelo vital que habrá de regir sus aspiraciones en lo sucesivo. El relato se había abierto con un dictamen concluyente del padre del protagonista: “búscate un trabajo”. Sin embargo, Mario no

²¹² Ídem. Pág. 23.

acepta el paradigma de su progenitor, quien es un humilde pescador. Comprende, desde luego, que ha de conquistarse un lugar en el mundo, que ha de forjarse una identidad como sujeto: necesita fundarse. Pero, ¿cómo? La consecución del trabajo como cartero la asume tan sólo como un ganapán que no satisface plenamente sus aspiraciones juveniles; esto es, su deseo de “ser alguien en la vida”. En esta coyuntura, precisamente, la aparición del poeta viene a significar una especie de revelación que, de a poco, ganará nitidez en lo que se refiere a los objetivos de nuestro protagonista. En uno de los diálogos iniciales entre estos personajes leemos lo siguiente:

—¡P’tas que me gustaría ser poeta!

—¡Hombre! En Chile todos son poetas. Es más original que sigas siendo cartero. Por lo menos caminas mucho y no engordas. En Chile todos los poetas somos guatones.

Neruda retomó la manilla de la puerta y se dispuso a entrar, cuando Mario mirando el vuelo de un pájaro invisible, dijo:

—Es que si fuera poeta podría decir lo que quiero.

—¿Y qué es lo que quieres decir?

—Bueno, ése es justamente el problema. Que como no soy poeta, no puedo decirlo.²¹³

Cuando ya la historia se acerca a su desenlace —y mucho después de que a través de la poesía conquistara Mario la mujer de su vida—, el joven cartero decide participar en un concurso literario con un poema de su autoría. Así se nos cuenta, en el capítulo diecisiete, este hecho fundamental en la vida del protagonista:

²¹³ Ídem. Pág. 24.

El día 18 de septiembre de 1973, *La Quinta Rueda* publicaría con motivo del aniversario de la independencia de Chile una edición especial, en cuyas páginas centrales y en robustas letras de titulares se incluiría el poema premiado. Una semana antes de la tensa fecha, Mario Jiménez soñó que *Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González* ganaba el cetro, y que Pablo Neruda en persona le extendía la flor natural y el cheque.²¹⁴

Este hecho determina el cierre del ciclo formativo del cartero; es decir, esto significa que asume y expresa su aspiración más íntima: convertirse en un poeta reconocido. Sólo al final, en el epílogo, el narrador nos relatará que este objetivo no llega a cumplirse. Y en lo que toca a la suerte de Mario, aunque ésta no se nos revela explícitamente, todo indica que tras su arbitraria detención sobrevendrá la desaparición forzada a manos de los verdugos militares.

La tercera forma en que el elemento poético se manifiesta en esta novela es, decíamos, como elaboración expresiva. Hay, por supuesto, muy diversas maneras en que esto sucede. Ahora bien, éstas incluyen por ejemplo dispositivos de simbolización que se instalan en el nivel de la *diégesis* —como el juego con el huevo que indicábamos atrás, durante el ritual de seducción entre Beatriz y Mario—, o el estilo metonímico con que se cuenta el Golpe de Estado, o el muestrario de sinestesias con aquella grabadora que recoge trocitos de Isla Negra, o las dinámicas de representación propias del género narrativo que hacen del entramado una cierta lectura —versión poética, diríamos— de la realidad. Pero lo que quisiéramos destacar, en este punto, es el hecho de que la prosa escrita por Skármeta está fuertemente imbuida de una aspiración lírica. Aunque hay

²¹⁴ Ídem. Pág. 122.

aquí el propósito claro de facilitar la comunicación con el lector, la elaboración del discurso que se lleva a cabo incorpora permanentemente una disposición metafórica. Podríamos ilustrar esta idea citando un trozo del momento en el cual Mario descubre a Beatriz y queda prendado de ella. Durante un improvisado juego de fútbolín, la muchacha ha puesto en su boca la pequeña pelota y reta al cartero para que la coja; entonces, nos dice el narrador: “Indeciso entre la humillación y la hipnosis, el cartero alzó vacilante la mano derecha, y, cuando sus dedos estuvieron a punto de tocar el balón, la chica se apartó y la sonrisa irónica dejó su brazo suspendido en el aire, como un ridículo brindis para festejar sin vaso y sin champagne un amor que jamás se concretaría.”²¹⁵

4.2.4. El humor

Éste es uno de los dispositivos narrativos más característicos de la novela que nos ocupa y, en términos generales, de la narrativa que estila Antonio Skármeta. Ciertamente, esta obra se encuentra repleta de momentos que inducen a la risa desde diversos ángulos o, más exactamente, partiendo de distintos niveles del relato. En este orden de ideas, ya habíamos indicado con anterioridad la disposición de humorismo que orienta la figura del narrador, en lo que propusimos denominar un “distanciamiento empático” respecto de los personajes de la historia. Ilustremos lo dicho con una referencia. Cuando Mario aún no ha logrado concretar la seducción de Beatriz, quien lo trae por completo obsesionado eróticamente, el narrador nos habla de lo que le sucede al cartero del siguiente modo:

²¹⁵ Ídem. Pág. 31.

Con mística juvenil, decidió no aliviar mediante ningún arte manual la fiel y creciente erección que disimulaba bajo los volúmenes del vate por el día, y que se prohibía hasta la tortura por las noches. Se imaginaba, con perdonable romanticismo, que cada metáfora acuñada, cada suspiro, cada anticipo de la lengua de ella en sus lóbulos, entre sus piernas, era una fuerza cósmica que nutría su esperma. Con hectólitros de esa mejorada sustancia haría levitar de dicha a Beatriz González, el día en que Dios se decidiera a probar que existía poniéndola en sus brazos, ya fuera vía infarto de miocardio de la madre o rapto famélico.²¹⁶

Ya en el ámbito de la *diégesis*, hay que registrar el extraordinario aporte que hacen en esta dirección los diálogos ágiles y centelleantes de los personajes. En el caso de aquellos en los cuales participa Rosa viuda de González, la madre de Beatriz, el refranero popular viene a nutrir sus agudas intervenciones, tal como el propio Neruda se lo hace notar a Mario: “Mucho me temo, muchacho, que la viuda González está decidida a enfrentar la guerra de las metáforas con una artillería de refranes”.²¹⁷ Luego de la celebración carnavalesca a que da lugar el recibimiento del Premio Nobel de Literatura por parte de Neruda —que ha sido acompañado fervorosamente por los habituales de Isla Negra a través de la televisión—, Mario, eufórico, le ha dicho a su suegra: “¡Ganamos!”; a lo cual replica la viuda, lapidaria: “Vamos arando, dijo la mosca”.²¹⁸

En esta misma línea narrativa; es decir, la del gracejo que se cristaliza a través de los diálogos, las intervenciones del cartero están regidas por una espontaneidad y un

²¹⁶ Ídem. Págs. 59, 60.

²¹⁷ Ídem. Pág. 82.

²¹⁸ Ídem. Pág. 116.

desparpajo que permanentemente propician el “gag”. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en una de las escenas del inicio. El cartero le ha contado a Neruda que está enamorado de Beatriz, de manera que, a tiempo de despedirse, le ha propuesto que le canjee su propina en efectivo por un poema para su amada. El poeta se niega diciéndole que no puede escribirlo porque ni siquiera conoce a la muchacha, así que no puede inspirarse a partir de la nada. Mario, con su distintiva desenvoltura, le rezonga: “Mire, poeta —lo persiguió el cartero—. Si se hace tantos problemas por un simple poema, jamás ganará el Premio Nobel”.²¹⁹

Dentro del expediente de recursos cómicos a que apela aquí Skármeta, encontramos los juegos de palabras; o sea, redefiniciones de éstas. Tal es el caso de lo sucedido con el vocablo “metáfora” que, de boca en boca y dependiendo de cada situación, remite a un significado y a una intención muy diferentes. Así, pronunciado por la viuda en su queja a Neruda —debida al asedio que Mario viene haciendo a Beatriz—, éste tiene el alcance de una inaceptable obscenidad.²²⁰ Dichos juegos definitorios de las palabras incluyen el chiste y la greguería. Veamos éste que se lee en un diálogo entre Rosa, Mario y el telegrafista Cosme:

—No sea materialista, suegra.

La mujer se echó sobre el respaldo de la silla.

—A ver usted, que se las da de culto. ¿Qué es un materialista?

—Alguien que cuando tiene que elegir entre una rosa y un pollo, elige siempre el pollo —farfulló el telegrafista.²²¹

²¹⁹ Ídem. Pág. 38.

²²⁰ Ídem. Pág. 67.

²²¹ Ídem. Pág. 90.

4.3. Análisis de la adaptación cinematográfica de “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” en el filme “Il postino” de Michel Radford

4.3.1. Un breve recuento del proyecto filmico

Para remontarnos a la genealogía misma del proyecto que dio lugar a la famosa película “Il postino”, recobremos los diferentes comentarios que aparecen en el interesante documental de Shannon McIntosh: “Poesía, pasión, el cartero. El retorno poético de Pablo Neruda”.²²² Antonio Skármeta afirma aquí, sobre este particular, lo siguiente: “El actor italiano Massimo Troisi descubrió la versión italiana del libro y se enamoró del personaje Mario, el cartero. Después adquirió los derechos a través de mi agente para producir la película y surgió Michael Radford como director. Así fue como empezó todo”. A continuación, Gianni Nunnari, amigo personal de Troisi, nos dice: “Massimo siempre había querido trabajar con Michael. Escogió ese libro porque vio que el papel parecía hecho para él.” Por su parte, Radford complementa: “Massimo Troisi, una de las grandes estrellas del cine italiano, era un actor cómico y quería hacer otro tipo de papel”. Y Harvey Weinstein, uno de los altos ejecutivos de Miramax, introduce un matiz adicional en este sentido: “Adoraba el libro y quería llevarlo al cine. Más que cualquier cosa en la vida. Lo demás pasó a un segundo plano”. Esto nos pone sobre un trasfondo trágico, ya que este extraordinario actor, quien había sufrido de problemas cardiacos desde la infancia, tuvo una fuerte recaída durante el rodaje de la película. Poco después de concluir la filmación, Massimo Troisi falleció. Tras de sí nos dejó ese personaje inolvidable que, en efecto, llevó su fama más allá de las fronteras italianas: Mario Ruoppolo, el cartero.

²²² McINTOSH, Shannon. “Poesía, pasión, el cartero. El retorno poético de Pablo Neruda. Miramax Films. Los Angeles, 1996.

Michael Radford, quien tuvo una estrecha amistad con Massimo Troisi, se remonta un poco más atrás cuando se trata de establecer el origen de su vinculación a este proyecto que habría de llevar al rodaje de “Il postino”. En la entrevista concedida a Jaap Mees, que citábamos anteriormente, se lee:

La mayor dificultad en la realización de “Il postino” fue el hecho de que yo no fuera italiano, aunque hablo el idioma. Yo echaba de menos los detalles y los matices del lenguaje y de la cultura (...). Lo interesante de esto es que yo invité a Massimo Troisi, el protagonista de “Il postino”, a trabajar en “Another Time, Another Place”, pero él no quiso ir de todos modos a Escocia. Después de que vio el filme, él lamentó mucho haberse rehusado. Esa fue una de las razones para que me invitara a dirigir “Il postino”. Inmediatamente sentí “eso es para mí, ese filme es para mí”.²²³

Todo esto nos da cuenta de algo muy puntual: el primer gran motor de todo este proyecto fue Massimo Troisi. Su prestigio y su éxito como actor cómico eran enormes en Italia; pero él quería aplicarse también a otro tipo de roles actorales, ya que mucha gente lo encasillaba en una única perspectiva. Así que vio en Mario, el personaje creado por Antonio Skármeta, una estupenda posibilidad. Y aunque el extraordinario talento cómico de Troisi llevara a que buena parte del público lo identificara en ese tipo de papeles, no puede olvidarse que ya previamente había dado cuenta de sus capacidades

²²³ “The most difficult thing in making ‘Il postino’ was the fact that I’m not an Italian, although I speak the language. I miss details and nuances in language and culture (...) the interesting thing is that I asked Massimo Troisi, the star of ‘Il postino’, to play in ‘Another Time, Another Place’, but he didn’t want to go all way to Scotland. After he saw the film, he regretted his refusal very much. That was one of the reasons, he asked me to direct ‘Il postino’. I immediately felt ‘that’s me, that film is for me’”. MEES, Jaap (entrevista). “Michael Radford: I’m not an in-your-face film-maker”. En: Talking Pictures N° 16 (Web magazine), Autumn 1996. (La traducción es nuestra.)

en otros géneros. Prueba de ello es el hecho de que en 1989 recibiera el premio al Mejor Actor Dramático en Venecia por su trabajo en “Che ora è”, una película dirigida por Ettore Scola.

4.3.2. Examen de las principales transformaciones llevadas a cabo en el trasvase

Ya habíamos planteado atrás la importancia que le conferimos a las transformaciones que se realizan en una adaptación. A partir de éstas es posible analizar el tipo de relación que el trasvase constituye con la obra literaria precursora; es decir, con la “poética de autor” que rige dicho texto previo. También señalábamos que nos centraríamos en aquellas modificaciones que se ubicasen en un nivel superior respecto del sentido general de la obra. Y esto con el objetivo de evitar la constatación mecánica de todos aquellos cambios que han tenido lugar en el proceso adaptativo (Cfr. 2.5.). Pues bien, la lectura comparativa que hemos llevado a cabo de los textos literario y fílmico nos permite esbozar aquí tres notorias variaciones que operan a un nivel macro —en la medida en que circunscriben las demás—, las cuales formularemos así: transformaciones a nivel de época y contexto geográfico-social, transformaciones a nivel de estructura dramática y transformaciones a nivel de los personajes. Seguidamente procederemos a especificar los términos de cada una de ellas y a contrastarlos con la información que obtuvimos al estudiar la poética narrativa de Antonio Skármeta. Esto nos permitirá comprender el diálogo estético que se establece entre las dos obras.

4.3.2.1. Transformaciones a nivel de época y contexto geográfico-social

El escenario donde se desarrolla “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)”, de Antonio Skármeta, es Isla Negra. No se trata de una isla, como sugiere su nombre, sino de un balneario que está ubicado en la costa pacífica, a cien kilómetros de la capital chilena. En este sitio se encontraba la residencia del poeta Pablo Neruda. Ya hemos expuesto los rasgos más importantes que definen el contexto de época recogido en la novela (Cfr. 5.5.1.). Éstos hacían de la realidad chilena un notorio hervidero político y social cuyos acontecimientos de fondo, como sabemos hoy, han pasado a la historia. Igualmente hemos señalado atrás que el principal motor de este proyecto cinematográfico fue el actor Massimo Troisi, quien deseaba encarnar al personaje Mario; de manera que ésta fue desde sus inicios una película italiana con protagonista definido. Aquí tenemos, pues, el primer gran nivel de transformación operado en el trasvase; es decir, aquél del cual se desprende la mayor cantidad de cambios en las esferas más puntuales, en los elementos más específicos del filme, tales como el idioma, los escenarios, las ambientaciones, las idiosincrasias, los vestuarios, etc. En efecto, el filme se rodó en diferentes locaciones de Italia: la isla de Salina y la isla de Prócida, en lo que toca a los exteriores; y se recurrió a Roma y Cinecittá para las escenas interiores. Casi al comienzo de la película vemos, inserto, un breve noticiero al que asiste Mario, el protagonista. El director Michael Radford comenta dicha incorporación así: “Esta escena no aparecía en el libro y hubo que recrearla para ofrecer información del lugar y el momento exactos. El libro no estaba ambientado en Italia”.²²⁴ Sería impreciso catalogar esta gran variación llevada a cabo en la película como procedente de la esfera

²²⁴ RADFORD, Michael. Comentarios a “Il Postino” (audiovisual). Miramax Films. Cinecittá, 1994.

comercial y sus requerimientos. Lo cierto es que se trata de un cambio que viene dado por las dinámicas propias de toda producción cinematográfica de carácter internacional.

Ahora bien, desde una perspectiva de análisis que tenga en cuenta los rasgos temáticos que se destacan en la obra precursora, lo más afectado con este nivel de transformación viene a ser el aspecto político. Y, desde el punto de vista de la “poética de autor” propia de Skármeta, lo que hemos denominado “la irrupción de la Gran Historia” (Cfr. 5.2.); así, por ejemplo, el drama del desabastecimiento causado por el paro de los transportistas chilenos, que aparece relatado en el decimotercer capítulo de la novela, se ha quedado sin homologación posible en el nuevo contexto. Agregaríamos que sucede, en esta materia, aquello que ha señalado Joaquín María Aguirre en estos términos: “la distancia temporal entre la escritura de la obra literaria y la realización de la adaptación puede producir diferentes modificaciones en la estructura temática del relato cinematográfico respecto a su original. La vinculación que toda obra literaria tiene con su tiempo le lleva a reflejar las diferentes preocupaciones del momento”.²²⁵ Cabría, en este punto, que nos planteáramos algunas preguntas de esta suerte: ¿Han llevado a cabo los adaptadores algún procedimiento tendiente a mitigar estas afectaciones de fondo en el texto literario? ¿Hay, entre los elementos del relato que se han generado, alguno que podamos identificar como sustitutivo en la línea temática que ha resultado afectada? ¿O simplemente se han resignado a pasar por alto esta alteración, cuando, como hemos visto, se trata de un componente substancial en la cosmovisión expresada por el autor literario a lo largo de su obra? Aunque resulta obvio que no es posible restituir plenamente las significaciones implicadas en la época y en el contexto geográfico-social que sirven de marco al relato de “El cartero de Neruda (Ardiente

²²⁵ AGUIRRE ROMERO, Joaquín María. Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de las obras literarias. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1989. Pág. 906.

paciencia)”, notamos que hay varios elementos en “Il postino” que están claramente orientados en la dirección temática que ha sufrido el mayor menoscabo con este nivel de transformación. Detengámonos en algunos de ellos.

Lo primero será señalar aquella decisión que tomaron los adaptadores de mantener las coordenadas temporales del relato inmersas dentro de lo que hemos llamado la Gran Historia. Y esto viene dado como una implicación proveniente de sostener la caracterización del personaje Pablo Neruda dentro de los parámetros conocidos públicamente, lo que equivale a decir que no se hallan licencias imaginativas cuando se trata de recrear los grandes hitos que corresponden a la biografía del poeta.²²⁶ En efecto, hubo en la vida del Nobel chileno un periodo italiano, el cual se corresponde con los años de su exilio. Habiéndose enfrentado al presidente de su país, Gabriel González Videla, quien había prohibido el Partido Comunista Chileno en 1948, Neruda arreció sus críticas al mandatario al publicar en un periódico venezolano su famosa “Carta íntima para millones de hombres”. El presidente se enfureció y pidió a los tribunales del país que dictasen orden de detención contra el vate por lo que consideró una denigración contra Chile y una calumnia a su primer mandatario. Estos hechos hicieron que Neruda pasara a la clandestinidad y que luego abandonara el país. En 1949 salió hacia Argentina y después viajó a Europa, donde realizó numerosos recorridos por eventos y congresos; así fue como llegó a Italia, en calidad de exiliado. Vivió en las ciudades de Capri y Nápoles, hasta que, tras la revocación de la orden de captura, pudo

²²⁶ Esta referencia al pasado del personaje es lo que Seger denomina “historia de fondo”. La particularidad de ésta en el caso que nos ocupa es que, al tratarse de un personaje famoso, los datos más relevantes de su vida son de dominio público.

Cfr. SEGER, Linda. “La historia de fondo”. En: *Cómo crear personajes inolvidables: Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Editorial Paidós. Barcelona, 2000.

regresar a su país el 12 de agosto de 1952.²²⁷ Éste es precisamente el momento histórico que se recrea en la narración de “Il postino”. Los realizadores especifican la condición de exiliado político con que llega Neruda a Italia. Por ejemplo, en la secuencia del noticiero a que hacíamos referencia atrás (escenas 7, 9, 11, 13, 15 de la película); o en aquella donde Neruda le enseña una grabadora a Mario (escena 54) y, a través de ésta, se escucha que sus amigos chilenos le cuentan al poeta los pormenores de la situación política y cultural del momento. Asimismo, su filiación comunista será un estribillo permanente que habrá de repetir el telegrafista Giorgio —Cosme en la novela de Skármeta— en sus diálogos con el cartero; y esta referencia política dará lugar, incluso, a algunas escenas cómicas entre ellos dos.

El esmero con que se ha cuidado en el trasvase lo concerniente a la época —o sea, la precisión histórica— puede ilustrarse con la crónica de aquella grabadora. Sucede que en los capítulos trece y catorce del texto literario, Mario lleva a cabo un encargo que le hace el poeta; a saber: grabar diversos sonidos de Isla Negra. En su estancia parisina, Neruda echa de menos su tierra: “Quiero que vayas con esta grabadora paseando por Isla Negra, y me grabes todos los sonidos y ruidos que vayas encontrando. Necesito desesperadamente aunque sea el fantasma de mi casa”.²²⁸ Éste encargo da lugar a varias secuencias narrativas muy poéticas en el texto. Pero recordemos que la historia literaria está ambientada a comienzos de los años 70, cuando una grabadora es un objeto integrado por completo a la vida cotidiana de la gente común. Sin embargo, si nos atenemos al rigor histórico, ¿había grabadoras durante aquellos años 50 en que se escenifica el filme? Nos cuenta Michael Radford:

²²⁷ Cfr. AGUIRRE, Margarita. *Genio y figura de Pablo Neruda*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

²²⁸ SKÁRMETA, Antonio. *El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)*. Óp. cit. Pág. 95.

Tenía que saber si en los años 50 había un magnetófono. Descubrí uno fabricado por RCA en 1942. El primer magnetófono que se fabricó. No era de carrete. Se distribuía a artistas y empresarios, pero no al ciudadano de a pie. Nunca se puso a la venta al público y sólo había 50.000 modelos (...) Acabó siendo parte integral del tema central de la película, sólo porque encontré en Roma a un coleccionista que tenía uno y vi que podía escribir sobre ello y cubrir el elemento que faltaba. Esto muestra que el cine consiste en fijarse en los detalles; y, si amplías esos detalles, puedes elaborar grandes temas.²²⁹

Valga anotar que, también en el filme, la secuencia del magnetófono está impregnada de poesía y belleza. Aunque sería preciso aclarar que en la versión cinematográfica la idea de grabar los sonidos de la isla se le ocurre a Mario, el cartero; y ésta viene a ser una hermosísima respuesta a su crisis personal —crisis que constituye el segundo punto de giro en la estructura dramática, como veremos más adelante.

Regresemos al tema de lo político y centrémonos un momento en otro de los elementos generados y que, a nuestro juicio, obedece a la intención de compensar el tema que ha recibido menoscabo. Nos referimos a la sub-trama de las elecciones locales, cuyo protagonista es el político Di Cosio —diputado Labbé en el texto literario—, quien representa a la derecha más corrupta. El clima político en la Italia de los primeros años 50 respiraba un fuerte anticomunismo, rasgo que comparte esta época con el Chile de los años 70. Aunque ya hemos visto la figura de Di Cosio en otros momentos de la narración, esta línea argumental se despliega a partir de la escena 76 de la película, cuando el político y su guardaespaldas intentan buscar votos prometiendo que llevarán agua corriente a la población. Mario les aclara que él votará con los

²²⁹ RADFORD, Michael. Comentarios a “Il Postino” (audiovisual). Óp. cit.

comunistas. Más adelante, en la escena 94, vemos el pueblo repleto de vallas anticomunistas; y, enseguida, un carro perifonea invitando a votar por Di Cosio. A continuación, en la escena 97, nos enteramos de que el político ha contratado a la madre de Beatriz para que atienda a los obreros que se ocuparán en los trabajos del agua corriente, lo cual vemos, efectivamente, en la escena siguiente. Pero una vez gana las elecciones, Di Cosio le notifica a Rosa que las obras han tenido que suspenderse —en la novela, la trama electoral está referida a la campaña que llevó a Salvador Allende a la presidencia de Chile; y es un funcionario de Turismo, perteneciente al gobierno electo, quien hace un contrato con Rosa para alimentar a unas familias visitantes—. Con todo, hay que destacar la inserción de este aspecto en el filme; inclusive a pesar de que, ciertamente, carece del peso y de la fuerza que poseía en la novela. El propio Radford comenta sobre este particular y evalúa el personaje Di Cosio en los siguientes términos:

Esto forma parte de un argumento secundario, pero se acortó tanto que ya no sé si se entiende. Éste es el personaje que menos me convence. Este tipo... Da la impresión de parecer casi un cliché del típico mafioso político del sur de Italia de aquella época. Era un actor excelente y un actor de teatro que solía interpretar esta clase de papeles [se refiere a Mariano Rigillo]. De algún modo, debería haberlo dirigido de otra forma. Debería haberlo hecho como un tipo sin gracia, opuesto al prototipo.²³⁰

Finalmente, quisiéramos señalar en esta parte lo concerniente al cierre de la historia, a la clausura del relato. En la novela se nos presenta un desenlace trágico que viene dado por dos factores: el primero es el deceso de Pablo Neruda —corolario

²³⁰ Ídem.

inevitable de una enfermedad terminal—, al cual siguen unas honras fúnebres que transcurren bajo el clima de coerción generado tras el Golpe de Estado. El segundo consiste en la detención de Mario Jiménez por parte de un grupo de militares, quienes operan clandestinamente siguiendo las órdenes del diputado Labbé:

—No tiene nada que temer —le dijo [a Mario] el del impermeable.

—Después, puede volver a casa —dijo el hombre de bigotes, mostrándole el cigarrillo a alguien que asomaba la cabeza por la ventana de uno de los *dos autos sin patente* que aguardaban en la calle con el motor en marcha.

—Se trata de una diligencia de rutina —agregó el joven del impermeable.²³¹

El *modus operandi* de los agentes constituye una alusión a las desapariciones de ciudadanos de izquierda llevadas a cabo por la brutal represión militar que siguió al derrocamiento de Salvador Allende. Está claro que al primer factor, la muerte de Neruda, no es posible trazarle una línea sustitutiva en la realización del trasvase. Sin embargo, no ocurre lo propio con el final trágico de Mario, quien es un personaje común; es decir, como afirmábamos anteriormente, alguien sin correlato histórico verificable. En la versión fílmica nos damos cuenta, en efecto, de que el cartero ha resultado muerto debido a las represalias policiales ejercidas contra una manifestación comunista. También nos enteramos de que Mario había tomado parte en aquel evento con la intención de recitar en la tarima un poema de su autoría en homenaje al poeta: “Canto a Pablo Neruda”. Y accedemos a dicha información retrospectivamente, pues

²³¹ SKÁRMETA, Antonio. El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Op. cit. Pág. 136. (El subrayado no es del original.)

estas secuencias le son contadas a Neruda por la viuda Beatriz y, a través de un mensaje grabado, por el propio Mario; todo esto en las escenas de cierre, que van de la 128 a la 140. Si bien, como planteábamos atrás, no sería posible restituir íntegramente el sentido que el contexto de época le otorga a “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)”, resulta innegable que la adaptación filmica presenta elementos tendientes a mantener esta dimensión temática en el relato.

4.3.2.2. Transformaciones a nivel de la estructura dramática

Hemos de utilizar, para esta parte del análisis, los términos acopiados por Linda Seger en su libro dedicado a la adaptación cinematográfica.²³² En éste se recoge aquella noción que ha dado en llamarse “Modo de Representación Institucional”, la cual fuera desarrollada por David Wark Griffith —a partir de la tradición narrativa decimonónica— y estudiada esmeradamente por Serguéi Eisenstein. Dicho modo le dio al relato filmico una estructuración a la vez orgánica y emocionante que ha seguido vigente hasta hoy. Se trata de una progresión dramática en tres actos que conducen, regularmente, a un clímax. Esta estructura parte de un principio: la cuidadosa disposición de la información constitutiva del relato con miras a captar y mantener la curiosidad del espectador. Apuntaremos, eso sí, que tanto la obra de Antonio Skármeta como la de Michael Radford poseen exactamente el mismo modo de organización. Y esto resulta curioso, pues muchas de las transformaciones que se llevan a cabo en todo trasvase filmico suelen hacerse buscando que la adaptación acoja esta forma proclive a recibir el beneplácito del público. Digamos: aquí el texto precursor ya poseía la

²³² SEGER, Linda. El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas. Ediciones Rialp. Madrid, 1993 (1992). Pág. 117 y ss.

estructura requerida; sin embargo, los cambios en este orden obedecieron más bien a la necesidad de disponer otro cierre para el relato —debido a los motivos que acabamos de abordar en el apartado anterior—. Si analizamos las dos configuraciones, tanto la literaria como la cinematográfica, encontramos que hay entre ellas muchas equivalencias, particularmente en los dos primeros actos. Veamos:

- “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)”

Catalizador: Mario recibe una exigencia de su padre: “Búscate un trabajo”.

PRIMER ACTO: Mario deambula por Isla Negra y encuentra un trabajo como cartero. Traba amistad con su único cliente: el poeta Pablo Neruda.

Primer punto de giro: Mario conoce a Beatriz, la muchacha más hermosa del mundo, y se enamora.

SEGUNDO ACTO: Con el mecenazgo de Neruda, Mario descubre la poesía y, gracias a esto, logra conquistar a Beatriz y casarse con ella.

Segundo punto de giro: Don Pablo regresa a Isla Negra, gravemente enfermo; Mario, quien esperaba la asesoría del vate, decide participar de todos modos en el concurso de poesía organizado por “La Quinta Rueda”.

TERCER ACTO: Muerte del poeta y Golpe de Estado.

Clímax: En medio de la represión militar, Mario es detenido por unos agentes clandestinos.

- “Il postino”

Catalizador: Mario recibe una exigencia de su padre: “Búscate un trabajo”.

PRIMER ACTO: Mario deambula por la Isla y encuentra un trabajo como cartero. Traba amistad con su único cliente: el poeta Pablo Neruda.

Primer punto de giro: Mario conoce a Beatriz, la muchacha más hermosa del mundo, y se enamora.

SEGUNDO ACTO: Con el mecenazgo de Neruda, Mario descubre la poesía y, gracias a esto, logra conquistar a Beatriz y casarse con ella. Neruda regresa a su país.

Segundo punto de giro: Mario recibe con mucha expectación una carta de Neruda, pero ésta viene firmada por su secretaria. Mario se deprime: siente que es un don nadie.

TERCER ACTO: Mario decide homenajear al poeta. Le graba los sonidos de la isla y va a participar en un acto político, recitando un poema.

Clímax: Varios años después, Neruda regresa a la isla. Beatriz le cuenta que Mario fue muerto por la represión militar durante un acto político.

Quisiéramos comentar un aspecto que ha sido transformado en este asunto. Y aunque pareciera sólo un matiz, se vuelve definitivo en relación con las acciones y reacciones constitutivas de la estructura dramática, como veíamos atrás. Se trata de aquella carta enviada por Neruda a Mario y que aparece en la escena 107 de la película. En la versión filmica se percibe un cierto desprendimiento del poeta en lo que toca a su amistad con aquel humilde cartero, dado que la misiva viene firmada por una secretaria, lo cual tiene una fuerte repercusión en Mario —de hecho, da pie a uno de los mejores momentos en el trabajo actoral de Massimo Troisi—. No ocurre lo propio en el texto literario, donde se evidencia un trato muy afectuoso del poeta. Leamos el encabezado de aquella carta:

«Querido Mario Jiménez, de pies alados, recordada Beatriz González de Jiménez, chispa e incendio de Isla Negra, señora excelentísima Rosa viuda de González, querido futuro heredero Pablo Neftalí Jiménez González, delfín de Isla Negra, eximio nadador en la tibia placenta de tu madre, y cuando salgas al sol rey de la rocas, los volantines, y campeón en ahuyentar gaviotas, queridos todos, queridísimos los cuatro.»²³³

Se comprende que las razones de este cambio están ligadas a los requerimientos dramáticos del trasvase; no obstante, introducen un viso de displicencia en la caracterización del personaje de Neruda. Con todo, el aspecto crucial respecto a la dimensión estructural y a su implicación temática de fondo se ha respetado: la configuración del *Bildungsroman*, componente caro a la poética narrativa de Skármeta. Efectivamente, si revisamos el “arco de la historia” —como lo denomina Seger—, observamos que éste es un relato de formación, un viaje vital que llevará al protagonista a descubrir y a asumir su lugar en el mundo.²³⁴ En el caso de Mario, su objetivo es fundarse como sujeto, ser alguien en la vida, alguien que no siga el destino trazado por su padre, que es el de convertirse en pescador. La llegada de Neruda le indica otro modelo, otra opción que Mario abraza: la poesía —con lo cual, hay que anotarlo, viene a cumplirse otro de los expedientes temáticos esenciales de la novela—. Ahora bien, si nos detenemos en el filme, en el mensaje que le deja grabado antes de su trágico final,

²³³ SKÁRMETA, Antonio. El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Op. cit. Pág. 91.

²³⁴ Seger nos explica el funcionamiento del concepto de la siguiente manera: “A veces el arco de la historia o el arco dramático es el mismo que el de la espina dorsal de la historia (...) Esta conexión entre el principio y el final de la trama es el arco de la historia (...) Todos los elementos dentro del arco de la historia están conectados con el objetivo. Todos los acontecimientos nos llevan al clímax”. SEGER, Linda. El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas. Óp. Cit. Pág. 126.

Mario le dice a Neruda que ha compuesto aquella poesía en homenaje suyo, “Canto a Pablo Neruda”. Además, le anuncia que la leerá en un acto público; esto es lo que se oye en dicho mensaje: “(...) si usted no hubiera entrado en mi vida, nunca la habría escrito (...) Y aunque sé que me temblará la voz, seré feliz, y usted oirá cómo aplaude la gente al oír su nombre”.²³⁵

4.3.2.3. Transformaciones a nivel de los personajes

Continuando con la línea de trabajo comparativo que hemos venido trazando, nos detendremos ahora básicamente en las transformaciones perceptibles en la construcción de los personajes. Y aunque acabamos de señalar una diferencia de matiz en el caso de Neruda, preferimos ahora centrarnos en otros cambios quizás más notorios. A saber: las edades de los protagonistas Mario y Beatriz, por una parte; por otra, el mayor despliegue que se le ha dado al personaje del telegrafista Giorgio — Cosme en el texto de Skármeta—. Para hacer el análisis de los protagonistas, hemos de retomar algunas consideraciones relacionadas con los actores que los han representado; esto es, con el “casting” o reparto. Sigamos, para ello, lo planteado por Joaquín María Aguirre:

El actor no es sólo el soporte físico en el que se encarna el personaje para ser mostrado. Es, a su vez, en gran medida, un “constructor” del mismo. No nos referimos a una construcción voluntaria, esto es, al deseo expreso por parte del actor de construir al personaje de una forma determinada. Nos referimos, más concretamente, a la serie de elementos que la mera presencia física transmite al

²³⁵ RADFORD, Michael (director). *Il postino*. Miramax Films. Cinecittá, 1994.

espectador. Elementos voluntarios e involuntarios pero que, de cualquiera de las maneras, están presentes en la pantalla y que son captados como pertenecientes al personaje. Al personaje creado en la etapa “pre-fílmica”, al personaje ideado por el guionista o tomado de una obra literaria que sea adaptada al cine, hay que añadir los elementos que se suman al encarnarse en una persona concreta.²³⁶

Pues bien, habiendo nacido Massimo Troisi en 1953 (Nápoles) y Maria Grazia Cucinotta en 1968 (Sicilia), hacia el año de 1994 —momento en que la película se terminó de rodar— contaban a la sazón con 41 y 26 años respectivamente. Aunque en la versión fílmica ambos aparentan edades mucho menores, en ningún caso éstas se acercan a los 17 años que los dos personajes tienen en la novela. Esto nos pone sobre algunos temas puntuales en relación con el texto de base y su cosmovisión: aquellos que se refieren a la juventud, al despertar erótico, al vigor adolescente. Ninguno de los dos actores representa esa fisionomía de la edad manceba, con lo cual su historia íntima no tiene los visos de la iniciación sexual. También es verdad que las alusiones más directas a los aspectos carnales —estiladas en la narrativa de *Skármeta*— han desaparecido, ya que el entorno cinematográfico es muy conservador a la hora de catalogar las películas y autorizar a qué públicos pueden dirigirse. Entre tanto, se ha incrementado el funcionamiento de otros atributos en la caracterización de estos personajes, especialmente en Mario, cuya impericia para la conquista amorosa aparece más ligada a su provincianismo y a su condición humilde que a su edad. No quiere decir esto que haya desaparecido el tema de lo juvenil, el cual se preserva en todos los demás rasgos de su espectro, excepto en el motivo específico del despertar sexual. Digámoslo así: a

²³⁶ AGUIRRE ROMERO, Joaquín María. Óp. cit. Pág. 719.

pesar de los cambios que se han inserto debido al “casting” actoral, el vitalismo de los protagonistas se ha mantenido en la adaptación.²³⁷

Abordemos, ya para cerrar este análisis, lo que ocurre con el personaje de Giorgio, cuyo papel fuera encarnado por el actor Renato Scarpa. En este caso no hay una variación propiamente dicha, pues los distintivos que caracterizan al personaje se han mantenido. Hablamos, más bien, de un despliegue mayor, de un desarrollo que se pone de manifiesto a través de su incorporación en nuevas escenas. Y esto viene dado por el estilo de rodaje que implementó Michael Radford en este filme, favorecido excepcionalmente por el tipo de intérprete que era Massimo Troisi. Nos referimos a la apertura hacia el trabajo de improvisación con los actores. En efecto, algunas de las mejores escenas logradas en la obra cinematográfica fueron obtenidas por esta vía. Para la comprensión de este mecanismo resultan especialmente valiosos los “comentarios” del director que hemos venido citando. Ilustremos lo dicho ocupándonos durante un momento de la escena 24 del filme. Dice Radford:

Me encanta esta escena porque la improvisamos. Toda la historia sobre Jean-Marie. De hecho, fue algo improvisado por nosotros tres (Radford, Troisi y Scarpa). La idea se me ocurrió a mí. Massimo quería que todas las cartas fueran de chicas, se inventó ese diálogo y la escena cobró vida de forma improvisada. La filmé en un plano único.²³⁸

²³⁷ Resulta triste y admirablemente paradójico que Troisi haya logrado transmitir tanta vitalidad a su personaje: sabemos que una buena parte del rodaje se hizo con posterioridad a su crisis cardíaca; es decir, cuando su vida personal estaba llegando a su fin. De hecho, sobre aquellos planos en los que vemos al personaje Mario pasando en su bicicleta, nos dice Radford: “Debido a su enfermedad, tuve que usar un doble en todas las escenas en las que no se le ve claramente”.

RADFORD, Michael. Comentarios a “Il Postino” (audiovisual). Óp. cit.

²³⁸ Ídem.

Ensayemos un resumen de esta escena. Mario se encuentra conversando con Giorgio mientras revisa los sobres de la correspondencia que ha de llevarle al poeta. Está fascinado porque todos los remitentes son mujeres y así se lo dice al telegrafista. Hasta que aparece un nombre en francés que el humilde cartero no logra clasificar: Jean-Marie. Entonces, le pregunta a Giorgio, ¿es hombre o es mujer? Tampoco él lo sabe; pero no está dispuesto a admitirlo porque eso le restaría autoridad ante Mario, su subordinado, y porque han venido discutiendo sobre si Neruda es “el poeta del amor” — como afirma el cartero— o es “el poeta del pueblo” —como sostiene el precario jefe, recalcando orgullosamente la filiación comunista del vate—. Giorgio decide contestar, y lo hace equivocadamente: “Mujer”. Sin embargo, antes de que Mario vaya a sacar conclusiones categóricas, agrega con circunspección: “En Chile las mujeres se interesan en la política”. Este es el tipo de función que viene a cumplir el incremento de la participación de Giorgio en la historia.

La escena que referimos ha sido generada; es decir, no aparece en la novela. Y llama la atención no sólo por la excelencia actoral con que está representada sino también por su contundente eficacia cómica. Ahora bien, el tipo de humor que configura apela al recurso que hemos dado en llamar “distanciamiento empático” —se burla del personaje, pero lo hace afectuosamente—, con lo cual viene a realizar esa especie de “picaresca blanca” que caracteriza el tono narrativo de Antonio Skármeta. Resulta supremamente significativo este fenómeno de absoluta creatividad que, no obstante, logra inscribirse en las coordenadas poéticas que operan en el texto previo. Esto nos permite corroborar que la adaptación cinematográfica puede ser plenamente artística incluso en aquellos casos en que se opte por mantener vigente la “poética de autor” que rige a la obra precursora.

5. “Arráncame la vida” de Ángeles Mastretta y la versión filmica de Roberto Sneider



5.1. Sobre la poética narrativa de Ángeles Mastretta

5.1.1. Ópera prima y celebridad súbita

Cuando Ángeles Mastretta publicó su primera novela, “Arráncame la vida” (1985), ya su carrera como periodista había avanzado con notoriedad. Tras lograr sus primeras colaboraciones en revistas y periódicos mexicanos de gran circulación, como *Excélsior*, *Unomásuno*, *El Proceso* y *La jornada*, el diario *Ovaciones* contribuiría en la consolidación de su escritura al encomendarle una columna de opinión, “Del absurdo cotidiano”. También es cierto que ya Mastretta había llevado a cabo importantes labores en el entorno artístico mexicano, tales como la dirección —en la ENEP-Acatlán— de la oficina de Difusión Cultural (1975-1977), o la dirección del Museo del Chopo (1978-1982). Entre 1982 y 1985 tuvo una activa participación en la publicación feminista *FEM*. Su trabajo periodístico y literario continuaría su ascenso en los años venideros,

como lo indica su participación en el programa de entrevistas televisivas “La almohada” (1988), o su vinculación como colaboradora permanente de la Revista Nexos, desde 1991, a través del espacio titulado “Puerto Libre” —de gran importancia en su obra posterior—. Con todo, el reconocimiento más significativo le ha llegado a Mastretta gracias a su obra literaria, en la atracción de innumerables lectores en más de 16 idiomas o en premios tan representativos como el Mazatlán de 1986 —el cual le fuera otorgado por su ópera prima— y el Rómulo Gallegos de 1997 —recibido por su segunda novela, “Mal de amores”—. No olvidemos que su temprana inclinación literaria la había llevado a beneficiarse en 1974 con una beca del Centro Mexicano de Escritores. Sobre sus inicios nos dice Ana Solanes:

Ángeles Mastretta (Puebla, 1949) comenzó dedicándose al periodismo hasta que, animada por uno de sus jefes a que buscara nuevos valores literarios para publicar en una colección que iban a crear, decidió que ella debía encabezar la lista y lanzarse a contar, en forma de novela, alguna de esas historias que hasta el momento guardaba en su cabeza. En realidad, de alguna forma, ya practicaba la ficción desde el periodismo pues, como ella misma cuenta, siempre estuvo peleada con la actualidad, siempre tendía fabular y, hasta cuando le encargaban un reportaje en su época de estudiante, acababa inventando las historias, aunque, eso sí, su imaginación y talento ya deberían ser notables cuando uno de sus profesores, tras felicitarla por su crónica inventada, le dijo: “está muy bien, lo que ocurre es que tú no eres periodista, eres escritora”.²³⁹

Habiéndose trasladado a la ciudad de México desde 1971 —tras la muerte de su padre—, Ángeles Mastretta se tituló posteriormente en comunicaciones en la

²³⁹ SOLANES, Ana. “Ángeles Mastretta: La sabiduría es una forma de la inteligencia del alma”. En: Cuadernos Hispanoamericanos, N° 696. Madrid, 2008. Págs. 127, 128.

Universidad Nacional Autónoma de México. Su vocación por la literatura la llevaría a iniciarse en la escritura poética, como lo indica aquel primer libro publicado en 1978: “La pájara pinta”; sin embargo, sería el trabajo narrativo lo que acabaría cautivando finalmente su atención. Ante la pregunta sobre cómo discurrió la escritura de aquella exitosísima ópera prima en el género novelístico y cuánto tiempo le tomó, Mastretta dijo: “Un año. No fue tanto. Cuando empecé a escribir ‘Arráncame la vida’ tenía un bebé de año y medio, y estaba embarazada de otro. Empecé muy tarde: sólo tuve dos hijos, pero entre los 31 y los 34. Entonces tuve dos bebés, uno en la barriga y otro afuera, y una novela”.²⁴⁰

Seguramente jamás esperó Mastretta que su novela alcanzara los desorbitados niveles de popularidad a que llegó. Tampoco se habría esperado que, como ocurre con toda moneda, tanto éxito trajera incluida su contracara. Lo cierto es que la crítica procedente de la academia tuvo, desde un comienzo, fuertes palabras de desaprobación para la autora y para su obra.²⁴¹ Regresaremos luego sobre este fenómeno común a otras novelas escritas por mujeres durante aquellos mismos años y que —miradas las cosas de manera un poco más extensiva— resultó un denominador común a la novelística del post-boom latinoamericano. Detengámonos por ahora a destacar las palabras que sobre este particular ha señalado la investigadora María Ángeles Cantero Rosales:

²⁴⁰ TELCHMAN, Ron. “Con la precisión del arrebato”. En: Revista Nexos, N° 112. México, 1987.

²⁴¹ Recordemos en este punto a una de las detractoras más duras de Mastretta, Sara Seftovich, quien afirmó en su momento: “‘Arráncame la vida’ es una propuesta narcisista: la mujer es siempre la más bella, la más inteligente, la más rica, la más poderosa. Se divierte sin culpa, se libera de sus responsabilidades sin remordimiento y nunca sufre de verdad, y por si fuera poco un final feliz le augura el mejor de los futuros. Se trata de un personaje que, vestido de mujer, realiza el sueño de todos los clasemedios de hoy: la riqueza, el poder y la libre sexualidad”. SEFCOVICH, Sara. México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana. Grijalbo. México, 1987. Págs. 228 y ss.

En efecto, por una parte, estos relatos han inundado el mercado internacional gracias a su rotundo éxito, procedente de la extraordinaria acogida de un público mayoritariamente femenino; por otra parte, han recibido la acusación lanzada por un sector de la crítica especializada de inundar el mercado con “novelas rosas” carentes de valor literario (...) Los títulos que han alcanzado mayores índices de popularidad (...) son: “La casa de los espíritus” (1982) de Isabel Allende y “Arráncame la vida” (1985) de Ángeles Mastretta. Ambos llegaron a ser estruendosos *best-sellers*, acaso en parte debido a su aparente sencillez, falta de pretensiones y de originalidad.²⁴²

Al igual que ocurrió con otros novelistas del llamado post-boom en nuestro continente, Mastretta se ha instalado desde el principio en las antípodas del escritor erudito. En dicha perspectiva, su posición está fuertemente influida por aquel fenómeno de época que pugna por desmarcarse del estereotipo heredado del “Boom” latinoamericano, el cual hacía coincidir la figura del escritor con la del intelectual —en el sentido que entiende dicha condición como la de alguien que opina contestataria y públicamente sobre los más diversos temas y que profesa una especie de permanente cátedra abierta, al mejor estilo de un Vargas Llosa, un Carlos Fuentes, o un Julio Cortázar—. En evidente contraste, la suya ha sido una actitud por completo inclinada hacia la cultura popular y, sobre todo, proclive a adoptar los parámetros estéticos que pasan por la cultura de masas. En este sentido, su discurso público ha expresado de modo explícito y provocador su alejamiento de cualquier bibliofilia; muy por el contrario, sus palabras han reivindicado con insistencia la validez de insumos culturales tradicionalmente desacreditados, tales como el melodrama, el bolero o las

²⁴² CANTERO ROSALES, María Ángeles. El “Boom femenino” hispanoamericano de los años ochenta, un proyecto narrativo de “ser mujer”. Universidad de Granada. Granada, 2004. Págs. 113, 114.

supersticiones populares.²⁴³ En la entrevista que ya hemos citado, Mastretta le dice al catedrático norteamericano Ron Telchman:

Yo no tuve una vida formada en la literatura. Crecí en una casa en la que leer era como perder el tiempo. Había que hacer cosas útiles y hacer cosas útiles era aprender a guisar, a bordar y, en el mejor de los casos, a ganarse la vida con una profesión que podía ser hasta médico o abogado, no escritor (...) No sé por qué me volví escritora, pero evidentemente no fue por mi formación. A mí me hubiera encantando ser cantante.²⁴⁴

No es de extrañar, pues, que algunos críticos la hubiesen emprendido contra esta exitosa novela y contra una escritora cuya figura pública se empeñó desde el comienzo en alejarse de cualquier gravedad o circunspección.²⁴⁵ Y resulta claro que la provocación aquí va mucho más allá de la espontánea despreocupación característica de la autora; de hecho, las técnicas compositivas presentes en “Arráncame la vida” se

²⁴³ A propósito de las supersticiones, Mastretta reelabora incluso algunas de estas prácticas y las enriquece estilísticamente. Así ocurre, por ejemplo, con los conjuros. A través de éstos la autora realiza cantos de batalla, absolutamente vitalistas, con los cuales caracteriza a sus personajes femeninos. Podemos leer este recurso en diferentes puntos de su obra: en el relato que cierra su libro “Mujeres de ojos grandes” (págs. 186, 187); o en la novela “Mal de amores”, cuando Milagros Veytia pronuncia uno ante su sobrina Emilia Sauri, recién nacida (págs. 26, 27). Citemos, a guisa de muestrario, éste que proviene del relato “Ninguna eternidad como la mía” y que podríamos denominar *el ensalmo de la silla*, proferido por la protagonista frente a la silla que compra con su primer sueldo: “Yo, Isabel Arango Priede, me comprometo a vivir con intensidad y regocijo, a no dejarme vencer por los abismos del amor, ni por el miedo que de éste me caiga encima, ni por el olvido, ni siquiera por el tormento de una pasión contrariada. Me comprometo a recordar, a conocer mis yerros, a bendecir mis arrebatos, a no desdeñar nada de todo lo que me conmueva, me deslumbre, me quebrante, me alegre. Larga vida prometo, larga paciencia, historias largas. Y nada abreviaré que deba sucederme, ni la pena ni el éxtasis, para que cuando sea vieja tenga como deleite la detallada historia de mis días”.

MASTRETTA, Ángeles. Ninguna eternidad como la mía. Alfaguara. Bogotá, 2000. Págs. 36, 37.

²⁴⁴ TELCHMAN, Ron. Óp. Cit.

²⁴⁵ Fabianne Bradu arremetió reciamente contra la opera prima de Mastretta en los siguientes términos: “La mayor tragedia de esta novela es el lenguaje en el que está escrita (...) En cuanto al propósito de escribir una versión de la historia mexicana desde el punto de vista femenino, ‘Arráncame la vida’ llega desgraciadamente a confundir la historia con el rumor, como si ésta fuera para las mujeres un inmenso chisme”.

BRADU, Fabianne. “¿Los nuevos realistas?”. En: Vuelta, 11, N° 129. México, 1987. Pág. 160.

destacan por su indudable disposición para atraer y salvaguardar la atención del público, al cual propone una experiencia de lectura evidentemente amigable. No obstante, quienes han catalogado esta obra como una simple *novela de entretenimiento* pierden de vista las otras capas interpretativas que su escritura propicia, especialmente aquellas que se encuentran cifradas tanto en su clave irónica como en sus juegos de información implicada. Recordemos la fuerte descalificación que el crítico Christopher Domínguez Michael realizó contra esta novela en su “Antología de la narrativa mexicana del siglo XX”:

Es una buena novela, tersa en sus procedimientos y sencilla en sus pretensiones. Pero su increíble éxito internacional corresponde más a las nada caprichosas leyes del comercio que a su profundidad literaria (...) Los críticos que creyeron encontrar en “Arráncame la vida” la llamada de un nuevo realismo se equivocaron candorosamente. Se trata de un realismo rosa que no se atreve a decir su nombre, plagado de guiños convencionales y técnicas manidas.²⁴⁶

La propia Ángeles Mastretta se ha referido a aquel prejuicio de la crítica —que entiende el éxito comercial como un signo inequívoco de mediocridad estética— en los siguientes términos: “(...) en México todavía hay la teoría de que existe la *literatura difícil* y la *fácil*. Según esto, yo hice *literatura fácil*. El hecho de que ‘Arráncame la vida’ sea un libro que gusta lo convierte inevitablemente en literatura fácil”. Y a continuación le comenta a Gabriela de Beer en esta misma entrevista: “Ha costado mucho trabajo que se imponga la idea de que atrás de la persona que escribió ese libro

²⁴⁶ DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo II. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. Págs. 498, 499.

hay una escritora”.²⁴⁷ Ahora bien, no pretendemos desconocer las estrategias que el mercado editorial despliega al momento de buscar la promoción y legitimación de un libro determinado. Un claro ejemplo de esto se encuentra documentado en el interesante estudio de Meg Brown, en el cual este académico reflexiona precisamente sobre los elementos extraliterarios que contribuyeron a la buena recepción de las novelas de Isabel Allende y Ángeles Mastretta en Alemania Occidental.²⁴⁸ Sin embargo, quisiéramos destacar el hecho de que, en el contexto latinoamericano, las resistencias de la crítica a los escritores del post-boom y sus obras están ligadas a una drástica transformación de paradigma representacional en la novela del continente. Dicho cambio se produjo concretamente respecto del experimentalismo formal del “Boom”, respecto de su aspiración a la “novela total”, respecto de su inscripción en los parámetros de la “alta cultura”. En otras palabras, los reparos que suelen leerse dirigidos a la obra de Mastretta los hallamos igualmente referidos a otros narradores y autoras de esta misma tendencia novelística.

5.1.2. Ángeles Mastretta: Palabra de mujer

Uno de los asuntos más imprecisos en relación con la obra de Mastretta se refiere a su postura sobre el feminismo; de hecho, en la crítica que se ha ocupado de su obra hallamos versiones encontradas. Y la verdad es que los planteamientos públicos de

²⁴⁷ BEER, Gabriela de. “Entre la aventura y el litigio: una entrevista con Ángeles Mastretta”. En: Revista Nexos, N° 184. México, 1993. Pág. 36.

²⁴⁸ Brown discurre sobre la expectativa de exotismo que despierta entre el público alemán un nombre como “Mexikanischer Tango”, título con que se tradujo “Arráncame la vida”; o sobre la circunstancia de que dicha obra haya aparecido en editoriales prestigiosas que otrora publicaron a autores latinoamericanos de gran reconocimiento, como Cortázar, Vargas Llosa, Paz, Onetti o Fuentes. Cfr. BROWN, Meg. “The Allende/Mastretta Phenomenon in West Germany: When Opposite Cultures Attract.” En: Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, N° 10. University for Northern Colorado. Northern Colorado, 1994.

la propia autora contribuyen a crear dicha ambigüedad. Recordemos a manera de ejemplo aquello que le dijo a la escritora argentina Reina Roffé durante una entrevista fechada en 1999 y publicada en los Cuadernos Hispanoamericanos: “Yo ya no quiero saber si existe una diferencia de género en lo que escribimos. He dicho muchas veces que no. De lo que se trata es de ser buen escritor o mal escritor, entrañable o no, que nos guste o disguste lo que leemos. Eso es lo que hace una diferencia en la literatura, no el género”.²⁴⁹ Sin embargo, algunas críticas literarias han insistido en hacer una lectura de Mastretta poniendo sobre relieve su condición feminista, incluso atribuyéndole un carácter combativo cuya radicalidad no acaba de ser evidente.²⁵⁰ Aunque los roles de género, sin duda alguna, son muy importantes en la construcción de sus personajes, resulta mucho menos claro que esta narradora mexicana tenga como propósito de sus relatos la configuración de una mirada panfletaria contra la cultura patriarcal. No obstante, se encuentran con frecuencia afirmaciones críticas como ésta de Jean Franco:

(...) el general Andrés Ascencio, hombre muy mujeriego, se casa con Catalina, una muchacha de apenas 15 años; durante mucho tiempo Cata parece ser una esposa dócil a pesar de ser testiga (sic) de la crueldad, corrupción y falta de humanidad del general. La novela presenta la otra cara del mito del macho, pues la

²⁴⁹ ROFFÉ, Reina. “Entrevista con Ángeles Mastretta”. En: Cuadernos hispanoamericanos, N° 593. Madrid, noviembre de 1999. Pág. 79.

²⁵⁰ Pese a ello, resulta importante advertir que —en otros testimonios— Mastretta ha expresado su defensa de un punto de vista femenino en la escritura, lo cual crea la ambigüedad que estamos señalando. Al periodista Eric Nepumuceno, por ejemplo, le planteó lo siguiente: “Hay cosas que sí se escriben desde un punto de vista de mujer. Lo he empezado a creer. Es que eso viene de que cada quien escribe desde donde está (...) Pero lo que no puedes hacer es decir: No hay un punto de vista femenino. Sí hay un punto de vista, irrevocablemente. Y yo siempre decía: Bueno, los cuartos de las mujeres en las novelas de Balzac parecen descritos por una mujer. Las emociones de Madame Bovary, las de Ana Karenina. Son hombres que le dieron una prioridad grande a las mujeres. ¿Sabes qué? Ahora las he empezado a leer, y la diferencia entre las heroínas de Jane Austen y las heroínas de los hombres es que las heroínas de Jane Austen no se suicidaron”. NAPOMUCENO, Eric (entrevista). “Ángeles Mastretta”. En: Sangre Latino. Canal Brasil, TV Cultura e Urca Filmes. Brasil, 2011.

personalidad autoritaria del general genera un resentimiento oculto y el deseo de venganza que sólo puede satisfacerse cuando ha muerto y está enterrado. En ese momento, Catalina vislumbra el futuro, “casi feliz”. En la alegoría antinacional, la mujer se libera cuando muere el macho.²⁵¹

Una sinopsis de “Arráncame la vida” así realizada evidencia una mirada por completo tendenciosa, una mirada que no se corresponde de modo preciso con el entramado que la novela construye. Para empezar, Catalina encarna a lo largo del relato un rol de colaboración con Andrés Ascencio que resulta por completo innegable. En tal sentido, leer al personaje sólo como una víctima y no considerar su papel de aliada en muchas de las aventuras políticas, económicas y vitales de su marido equivale a incurrir en una profunda tergiversación. A propósito de los planteamientos hechos por Jean Franco, el crítico Marcelo Fuentes ha desarrollado una interesante contra-argumentación en su artículo titulado “La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: la política del bolero”. Allí leemos, entre otras, las siguientes aclaraciones:

Además de desvirtuar la relación entre Catalina y Andrés al ignorar que ella sigue amando a su esposo tras conocer sus crímenes, Franco también desfigura al general cuando señala como su mayor defecto el ser “muy mujeriego” y menciona su crueldad sin referir sus efectos: incontables homicidios, incluyendo el del amante de Catalina. Andrés no es sólo un mal marido, como sugiere la descripción de Franco, sino un criminal; del mismo modo, Catalina no es solamente su víctima, sino su cómplice: mediante el silencio que guarda frente a los delitos de Andrés, ella colabora

²⁵¹ FRANCO, Jean. Las conspiradoras: la representación de la mujer en México. Fondo de Cultura Económica. México, 1994. Pág. 227.

con su propia opresión y la de otros, mientras mantiene su estatus social y su bienestar económico.²⁵²

No podría desestimarse, como algo menor, el profundo vínculo que a lo largo de la novela se establece entre Catalina y Andrés Ascencio. Tampoco podría eludirse la complejidad de esta relación, la cual incorpora en un lugar muy destacado la tremenda fuerza de su mutua atracción erótica. Y es ésta una atracción que se renueva todo el tiempo durante la historia relatada. Por otra parte, se hace necesario insistir en que no hay en la escritura ficcional de Mastretta ninguna actitud tajante que la lleve a utilizar a sus personajes como guiñoles de conceptos preconcebidos. Al contrario, el suyo es un talante de permanente indagación, de caminar a tientas tras el destino que sus personajes se van trazando. En este orden de ideas, cuando Gabriela de Beer —en la entrevista que ya hemos citado atrás— le preguntó a Ángeles Mastretta: “¿Te consideras una representante de la emancipación femenina?”, ella le respondió de un modo que nos parece muy significativo:

No me gusta darme más responsabilidades de las que puedo tener. Sí creo que mis personajes son mujeres en busca de su emancipación, pero no son teóricas del feminismo. Mi intención fue valirme de la búsqueda y de la curiosidad de una mujer inconforme para contar un mundo que provocaba mi curiosidad y frente al cual no pude sino manifestarme inconforme. La conducta de mis personajes es contradictoria y no responde a ninguna voluntad teórica, sino a su propio descubrimiento de que las

²⁵² FUENTES, Marcelo. “La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: la política del bolero”. En: Taller de Letras, N° 35. Pontificia Universidad Católica de Chile, noviembre de 2004. Pág. 45.

cosas no tenían por qué ser como eran, y de que era posible intentar vivirlas de otro modo.²⁵³

Además de esa conducta escritural ajena a todo radicalismo, Mastretta se ha expresado siempre sobre su vocación literaria en términos bastante abiertos que incluyen mucho más las dudas que las convicciones. En el bello discurso que pronunció al recibir el Premio Rómulo Gallegos de 1997 —recordemos que fue la primera mujer en recibir esta distinción—, el cual fue publicado luego en el libro misceláneo “El mundo iluminado”, nos dice: “Nos dedicamos a escribir un día con miedo y otro con esperanza, como quien camina con placer por el borde de un precipicio. Ayudados por la imaginación y la memoria, por nuestros deseos y nuestra urgencia de hacer creíble la quimera”. Y seguidamente concluye: “No imagino un quehacer más pródigo que éste con el que di como si no me quedara otro remedio. Por eso recibo este premio más suspenso que ufano”.²⁵⁴

Con todo, cabe preguntarse si hay otras razones que lleven a Mastretta a negar una postura feminista en sus ficciones. Y esto pese a que efectivamente todas las protagonistas de sus obras son mujeres que se esfuerzan por vivir autónoma, plenamente; y, de otro lado, pese al conocimiento que tiene la autora en el sentido de que una altísima parte de quienes leen sus libros y siguen con atención su obra son mujeres. Seguramente, la preocupación que está detrás de esta negativa se relaciona con los riesgos de estos rótulos que encasillan, que terminan segregando a los propios escritores, apartándolos en una especie de gueto minoritario, marginal. En otra de sus respuestas al ser interrogada sobre este asunto, Mastretta afirmó:

²⁵³ BEER, Gabriela de. Óp. cit.

²⁵⁴ MASTRETTA, Ángeles. El mundo iluminado. Seix-Barral. Bogotá, 2002 (1998). Pág. 218.

No, no quiero decir que no quiero escribir para las mujeres ni quiero decir que no quiero escribir como mujer. Lo que quiero decir es que quiero escribir para las mujeres pero también para los hombres, y que quiero escribir como mujer, pero también como escritor y que quiero ser tomada en cuenta como escritor y no específicamente, o solamente, como escritora. Quiero trabajar para que cuando se hable de la literatura mexicana en general yo esté en la literatura mexicana en general, y no sólo cuando hablen de la literatura mexicana femenina. Porque eso se ve como pertenecer a las ligas menores.²⁵⁵

Como ya hemos venido anotando, lo que sí resulta innegable es que en la obra ficcional de Mastretta las mujeres ocupan siempre un lugar preponderante, protagónico.²⁵⁶ Y de esto se derivan las principales constantes temáticas de sus obras, los motivos que vuelven una y otra vez, que pueblan el universo narrativo de esta autora mexicana. En este orden de ideas, señalemos que su mundo por excelencia son las relaciones de pareja, vistas siempre desde una perspectiva femenina. De allí se desprenden, entonces, temas clave como la infidelidad trascendida, el deseo sexual en tanto motor de la aventura, el reencuentro con amores del pasado, el extranjero que se coliga en amores con una lugareña, la entrada en viudez como situación liberadora, los amores “golondrina” —uno de los amantes tiene vocación de nómada, así que va y viene de modo incorregible—, o la dicotomía vida pública-vida privada. Hay, sin embargo, un par de motivos que se reiteran con cierta frecuencia y que no conciernen

²⁵⁵ BEER, Gabriela de. Óp. cit.

²⁵⁶ El trabajo ficcional de Mastretta está integrado por dos novelas: “Arráncame la vida” (1990) y “Mal de amores” (1996); por dos colecciones de relatos: “Mujeres de ojos grandes” (1991) y “Maridos” (2007); y por un relato largo, tipo *nouvelle*: “Ninguna eternidad como la mía” (1999). Todos sus demás libros son volúmenes misceláneos, periodísticos, en los cuales se mezclan ensayos cortos con crónicas y con viñetas de carácter más o menos autobiográfico; son éstos: “Puerto libre” (1993), “El mundo iluminado” (1998), “El cielo de los leones” (2004) y “La emoción de las cosas” (2012).

estrictamente al universo de la pareja: el descreimiento respecto de religiones y dioses —del cual se deriva esa suerte de proselitismo ateo que profesan algunos de sus personajes, como Emilia Sauri o su tía Milagros Veytia—; y, por otra parte, el homenaje al padre —hablamos de un padre amadísimo, de algún modo derrotado por circunstancias de la vida, que recibe la complicidad de una hija dispuesta siempre a reivindicar su figura.

Dado que el punto de vista que predomina en todas las narraciones de Ángeles Mastretta es femenino y que todas sus personajes principales son mujeres, quizás no forcemos demasiado esta lectura de su obra si decimos que la suya es siempre una mirada afirmativamente femenina, aunque no necesariamente feminista. Sus mujeres rigen sus vidas por un poderoso vitalismo, por una voluntad de hacerse dueñas de sus cuerpos, de sus deseos, de sus destinos. Y están tan ocupadas en ello que no tienen interés en realizar diatribas, ni en trazar descalificaciones categóricas de los hombres a quienes, por otra parte, desean y aman con intensa pasión. Dedicuémonos ahora a revisar la manera en que esta escritora se acerca a otro de sus asuntos más caros: la Revolución Mexicana y sus itinerarios sociales (públicos y privados).

5.1.3. La Revolución traicionada: poder, corrupción y vida privada

El universo que habitan los personajes de Mastretta es México. Y, la mayoría de las veces, dicho mundo se centra en Puebla: en su geografía, en sus costumbres, en sus gentes. Hemos de señalar también que la época en la cual suelen instalarse estas vidas se corresponde o bien con los años de la Revolución Mexicana (1910 - 1924?) —especialmente la novela “Mal de amores”— o bien con el periodo inmediatamente

contiguo, llamado también post-revolucionario.²⁵⁷ Bárbara Mujica nos refiere el modo en que inquirió a Mastretta sobre esta predilección histórica respecto de su trabajo ficcional:

“Creo que la Revolución Mexicana es un periodo que inició cosas, ideas”, afirma Ángeles Mastretta, la exitosa autora mexicana. “Todas las revoluciones producen esto, de allí que la gente haga revoluciones: para cambiar cosas. Con frecuencia, las revoluciones producen pocos cambios; pero, durante un periodo revolucionario, la gente se atreve a hacer cosas increíbles. Goza de una enorme libertad. Te puedo decir que durante los 40 y 50, las mujeres mexicanas no hubieran tenido tanta libertad como en los años 20. Porque cuando una guerra está en marcha, a la gente no le importa con quién hagas el amor, si te casas o si no, si vives con alguien con o sin papeles. Esas cosas se vuelven absolutamente secundarias. Lo más importante es la vida”.²⁵⁸

Aquí encontramos cifrado uno de los rasgos más personales en la novelística de Mastretta. Y éste tiene que ver, precisamente, con la reivindicación de la vida privada. Dicho de otro modo, esta narradora mexicana, a través de su obra, señala la

²⁵⁷ En este sentido, la obra de Mastretta —particularmente “Mal de amores”— se inscribe en la tradición de las llamadas Novelas de la Revolución Mexicana, entre las cuales se cuentan algunos textos considerados ya paradigmáticos, como “Los de abajo” (1915) de Mariano Azuela, “El águila y la serpiente” (1928) de Martín Luis de Guzmán, “Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México” (1931) de Nellie Campobello, “Memorias de un lugareño” (1940) de José Rubén Romero, “Los relámpagos de agosto” (1964) de Jorge Ibargüengoitia, “Por debajo del agua” (2004) de Fernando Zamora, entre una larga serie de relatos.

²⁵⁸ “I Think that the Mexican Revolution is a period that initiated things, ideas’, says Mexico’s bestselling author Angeles Mastretta. ‘All revolutions do that. That’s why people make revolutions, to change things. Lots of times revolutions change very little. But during a revolutionary period, people dare incredible things. They enjoy an enormous amount of freedom. I can tell you that there’s no way that during the forties and fifties Mexican women had as much freedom as during the twenties. Because when a war is going on, people don’t care who you make love with, if you get married or you don’t, if you’re living with someone with or without papers. Those things become absolutely secondary. The most important thing is life’”.
MUJICA, Bárbara. “Ángeles Mastretta: Women of Will in Love and War”. En: Revista Américas (OEA), Volumen 49, N° 4. Washington, julio-agosto de 1997. Pág. 37. (La traducción es nuestra.)

preeminencia de lo íntimo sobre lo público. En este sentido resulta muy significativa la manera en que se abre la narración de la novela “Arráncame la vida”; recordemos las palabras de Catalina: “Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos”.²⁵⁹ Este enfoque sobre lo personal es una toma de partido en el sentido de señalar que la existencia en general, incluida la de los grandes protagonistas de la vida política y social, discurre de modo esencial en estancias domésticas. A la grandilocuencia de los discursos públicos, a la prepotencia de la esfera política, Mastretta opone la trivialidad de lo cotidiano, la esencialidad de la vida familiar. En su breve ensayo titulado “Barcos a la deriva” leemos:

En el mundo que ahora vivo mi familia de entonces [la de su infancia] hubiera sido calificada de banal. Lo que yo creo es que sus intereses estaban puestos en los disturbios y aromas de la vida privada. El mundo de la política era tan inaccesible y desquiciado, tan caprichoso e intocable, tan temido, que la gente se limitaba a ignorarlo.

Vivíamos regidos por ensueños que volvían importantes las cosas más triviales. Del mismo modo en que otros convierten en ensueños los resultados de unas elecciones, las cifras de los censos, las ocho columnas de los periódicos.²⁶⁰

Esto no significa, sin embargo, que esta escritora se ponga de espaldas a la realidad histórica. De hecho, la base de sus relatos se encuentra fuertemente entroncada con algunos de los momentos y personajes más importantes de la historia mexicana. Lo que sucede es que en su manera de abordarlos, de acometer la narración, decide poner la

²⁵⁹ MASTRETTA, Ángeles. Arráncame la vida. Seix-Barral. Barcelona, 2009 [1985]. Pág. 7.

²⁶⁰ MASTRETTA, Ángeles. “Barcos a la deriva”. En: Puerto libre. Seix-Barral. Bogotá, 2002 [1994]. Pág. 13, 14.

lupa sobre sus vidas privadas. Al comentar el modo en que Mastretta construye los relatos que conforman su libro “Mujeres de ojos grandes”, Ana Figueroa afirma justamente: “Otra forma de mostrar la historia de Puebla y de sus habitantes es a través de las acciones que, para los personajes, constituyen su cotidianidad”; de manera que entonces, nos dice, “los hechos que ocurren en la cocina, en el mercado, en la iglesia, son parte importante de la narración que va conformando la ciudad y el modo de ser de su gente”. Y concluye: “En su descripción, la narradora va más allá del mero acontecer de los ‘grande hechos’: lo que se cuenta es la ciudad por dentro”.²⁶¹ Estas mismas aseveraciones podrían hacerse sobre los relatos de “Maridos” —los cuales han sido considerados por la propia Mastretta como una continuación de “Mujeres de ojos grandes”— y sobre la *nouvelle* “Ninguna eternidad como la mía”.

En el caso de la novela “Mal de amores”, lo que tenemos es un amplio recorrido por los grandes acontecimientos de la Revolución Mexicana. Gracias a la vocación revolucionaria de Daniel Cuenca, el lector tiene acceso a los sucesos más importantes de este periodo histórico en el país azteca, desde sus inicios con el descontento creciente que produjo la dilatada dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910), pasando por el periodo gobernado por Francisco Madero y por los enfrentamientos entre líderes revolucionarios —que dieron lugar a gobiernos interinos y a dictaduras intermedias como la de Victoriano Huerta—, hasta el asesinato de líderes destacadísimos como Emiliano Zapata, Venustiano Carranza y Pancho Villa. Todo esto hasta llegar a la campaña de Álvaro Obregón contra Pancho Villa y la final Constitución de Plutarco Elías Calles, en

²⁶¹ FIGUEROA, Ana. Escritoras hispanoamericanas: Alba Lucía Ángel, Rosario Ferré, Ángeles Mastretta, Gabriela Mistral, Sylvia Molloy, Alejandra Pizarnik: espejos-desplazamientos-fisuras-dobles discursos. Ediciones Cuarto Propio. Santiago de Chile, 2001. Pág. 57.

1924.²⁶² Ahora bien, todo este entramado funciona como telón de fondo; sin embargo, la historia principal de la novela está referida a la vida de Emilia Sauri y sus dramas amorosos con Daniel Cuenca y con el doctor Antonio Zavalza. Y en lo que respecta a los capítulos iniciales de la novela, éstos cuentan los amoríos de los padres de Emilia —Diego Sauri y Josefa Veytia— hasta el nacimiento de su hija. Como puede verse, aquí hallamos esa característica compositiva que consiste en poner la “Gran Historia” junto a la historia privada, rasgo bastante frecuente en la novelística del post-boom. En el entramado de este texto en particular, esto puede corroborarse en muchísimos momentos, incluso en la propia estructura novelística de la obra. Ilustrémoslo refiriendo una de las tantas ocasiones en que Daniel Cuenca se ausenta de la vida de Emilia Sauri y, además, la deja sin noticias suyas durante un largo periodo:

Madero había roto el arraigo a que estaba condenado en San Luis Potosí y había llegado a Texas. Desde ahí, él y quienes estaban contra la reelección de Díaz habían lanzado un documento que declaraba nulas las elecciones y convocaba a la insurrección para el veinte de noviembre a las seis de la tarde. Daniel iba a cruzar la frontera para unirse en Chihuahua a un grupo de arrieros y gente de las minas que formarían parte del levantamiento destinado a despertar al país de su letargo.²⁶³

El suceso que se narra aquí acontece el 20 de noviembre de 1910. Y se está hablando nada menos ni nada más que de los hechos que dieron inicio de la Revolución Mexicana. El punto de vista desde el cual se cuenta es el de Emilia, quien se entera de tales situaciones a través de una carta personal que su amado Daniel Cuenca le ha hecho

²⁶² Resulta importante destacar que no hay consenso entre los historiadores sobre cuándo fechar el fin de la llamada Revolución Mexicana. Algunos indican la fecha de 1924, otros la de 1917, y hay quienes extienden dicho periodo hasta los años 40.

²⁶³ MASTRETTA, Ángeles. *Mal de amores*. Punto de Lectura. Madrid, 2002 [1996]. Pág. 209.

llegar; es decir, estamos de nuevo ante la amalgama entre la vida privada y la vida nacional.

Otro tanto ocurre con “Arráncame la vida”. La historia de la novela empieza en 1930, el año en que una Catalina Guzmán de quince años se casa con Andrés Ascencio, de treinta y cuatro. La narración es realizada por la protagonista y, como bien lo anota Ramona Lagos, se trata de “un texto confesional y autobiográfico recordado desde la madurez por la propia Catalina”.²⁶⁴ Este relato se centra en el periodo post-revolucionario y nos muestra el modo en que una burguesía emergente —cuyos miembros provienen de diferentes bandos revolucionarios— se va apropiando del Estado para hacer de éste su negocio personal e imponer la defensa de sus intereses a sangre y fuego. Dicho trasfondo histórico de la relación entre Catalina y Andrés “Ascencio” podría denominarse la Revolución Traicionada. En tal sentido, la propia Lagos comenta el modo en que también se ha ido configurando en México una serie novelística que se ocupa del enorme desencanto social dejado por el periodo post-revolucionario y que, al mismo tiempo, desenmascara a aquellos próceres con pies de barro cuyo accionar no fue precisamente heroico. Nos dice Lagos:

Con Rulfo, Carlos Fuentes, se acentúa el examen literario del cacique y se conforman los grandes mitos del héroe o líder violento y torturado por la división entre su poder político y su fracaso personal. Pedro Páramo, Artemio Cruz, Epifanio Trujillo, son algunas de las grandes figuras trágicas más conocidas que incorpora la narrativa mexicana a la literatura post-revolucionaria para ilustrar la violencia de los cambios y la falta de un sentido de dirección claro posterior a la lucha armada.²⁶⁵

²⁶⁴ LAGOS, Ramona. “Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta. Ediciones Cuarto Propio. Santiago de Chile, 2003. Pág. 220.

²⁶⁵ Ídem. Pág. 239.

No olvidemos que también en “Arráncame la vida” hay un fuerte componente histórico ensamblado al registro ficcional. De hecho, la figura de Andrés Ascencio tiene un modelo claramente identificable en la historia real de Puebla. Nos recuerda Monique LeMaître: “En cuanto al personaje de Andrés Ascencio, su parecido con Maximino Ávila Camacho, quien como Andrés, luchó contra los cristeros y llegó a ser gobernador de Puebla, parece evidente. Los generales federales que pelearon en esa contienda eran tristemente célebres por su crueldad”.²⁶⁶ Y quisiéramos destacar también, entre los muchos otros personajes y acontecimientos que aparecen en esta obra de Mastretta y que tienen un correlato real-histórico, la infausta figura del Gringo Heiss, amigo y socio —en la novela— de Andrés Ascencio:

El personaje de Heiss está probablemente inspirado en el del millonario norteamericano-poblano William Oscar Jenkins Bidd, nacido en 1863 en Shelbyville, Tennessee, y muerto en Puebla en 1963. El 19 de octubre de 1919, y siendo Jenkins cónsul norteamericano en Puebla, fue secuestrado. El gobierno de Carranza lo vio como un auto-secuestro inventado en Washington para justificar mayores presiones sobre Carranza mientras que los Estados Unidos lo utilizaron como ejemplo del clima de inseguridad en México bajo el gobierno del mismo Carranza, clima poco propicio para las inversiones de capitales estadounidenses. En la historia real, William Jenkins estuvo afiliado a los Ávila Camacho, especialmente a Maximino, y se dedicó a fabricar alcohol ilegalmente en los años veinte en su ingenio de Atenanzingo.²⁶⁷

²⁶⁶ LEMAÎTRE, Monique. “La historia oficial frente al discurso de la ‘ficción’ femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta”. En: Revista Iberoamericana, Volumen LXII, N° 174. University of Pittsburg, enero-marzo de 1996. Pág. 188.

²⁶⁷ Ídem.

Todo éste es el contexto histórico convulso y corrupto del México en que habitan Catalina y su esposo, el general Andrés Ascencio. Pero detengámonos ahora en los intrínquilis de esta historia amorosa. Y hagámoslo poniendo de relieve la particular manera en que Mastretta apela, para contarla, al género del melodrama.

5.2. Análisis de “Arráncame la vida” de Ángeles Mastretta: El melodrama parodiado

Los detractores de Mastretta —quienes la acusan de incurrir en “fórmulas manidas”— parecen perder de vista que existe una gran diferencia entre el expediente de acudir a un molde para usarlo siguiendo el recetario y, de otro lado, el recurso de apelar a dicho molde para realizar con éste operaciones paródicas. La divergencia entre estas dos opciones resulta diametral. En el primer caso estamos ante un ejercicio que evita los riesgos propios del trabajo creativo y prefiere la seguridad que ofrecen los catálogos comerciales del consumo cultural; en el segundo se invoca la complicidad de los lectores para desplegar creativamente rutas de desvío, para construir estrategias de signo irónico que puedan ser leídas entre líneas y, de este modo, renovar incluso los géneros escriturales más conservadores y esquemáticos. En su diálogo con Ana Solanes, Mastretta deja entrever su vocación de juego al trasegar las rutas del melodrama. Y lo hace a propósito de un famoso bolero de María Grever. Nos dice: “Hay una canción, que cantaba con gran cursilería Libertad Lamarque, que decía: si yo encontrara un alma, como la mía, cuántas cosas bonitas, le contaría. Yo la parodio cantando: si yo encontrara un alma como la mía, con toda certidumbre me aburriría”.²⁶⁸

²⁶⁸ SOLANES, Ana. Óp. cit. Pág. 130.

En la entrevista que Ángeles Mastretta le concedió a Jorge Halperin —publicada en el diario “Clarín” de Buenos Aires— puede leerse de un modo todavía más explícito esta disposición paródica de la autora en relación con los géneros populares. Y no dudamos en señalar dicha proclividad como un elemento constitutivo, nuclear, de su poética narrativa. Mastretta afirmaba en aquella ocasión: “Yo no creo que debamos despreciar el melodrama (...) pero sí mejorarlo (...) el gran chiste de hacer literatura con el melodrama es ponerle adentro ironía, sentido del humor y malicia”.²⁶⁹ Detengámonos un poco más en dos elementos centrales que, siendo inherentes a este género desde sus orígenes, resultan transgredidos o parodiados en el trabajo narrativo de nuestra novelista mexicana. Nos estamos refiriendo, de modo puntual, al intrínseco moralismo típico del melodrama y, por otra parte, a la construcción recurrentemente esquemática de sus personajes. Partamos del hecho, constatable históricamente, de que el término melodrama designa un tipo particular de representación escénica y novelística cuyas características están ligadas tanto a los gustos como a las axiologías populares; asimismo —de forma muy evidente—, al afán moralizador de sus autores y de su público.²⁷⁰

No deja de resultar llamativo el hecho de que este rasgo sea el mayor causante de las valoraciones contrapuestas que siempre se han cernido sobre éste. El público masivo se complace en un tipo de relato que abraza los valores aceptados socialmente,

²⁶⁹ HALPERIN, Jorge. “Ángeles Mastretta. Morirse de la risa con el melodrama”. En: Cultura y Nación, diario Clarín. Buenos Aires, agosto 12 de 1992. Pág. 5.

²⁷⁰ En su interesante estudio sobre este género, Jean-Marie Thomasseau rastrea, entre otras cosas, la historia del vocablo: “La palabra *melodrama*, entonces, se convirtió insensiblemente en un término cómodo, que servía para definir obras que escapaban a los criterios clásicos y que utilizaban la música como apoyo de sus efectos dramáticos. Desde 1790, el término se utilizó corrientemente por los cronistas teatrales y los autores, que introdujeron en sus obras monólogos líricos acompañados de música (...) En 1795, la palabra adopta una nueva significación: pasa a designar un nuevo género muy apreciado en esta época: la pantomima muda o dialogada, y el drama de gran acción (...) En un comienzo, y salvo para los críticos clásicos, el término no tenía un sentido despectivo. En 1835, fue adoptado oficialmente por la Academia, en el momento en que caía en desuso”.

THOMASSEAU, Jean-Marie. El melodrama. Fondo de Cultura Económica. México, 1989. Pág. 16.

en los cuales el bueno siempre se premia y el malo recibe —invariablemente— un castigo proporcional a su fiereza. La crítica académica suele mostrarse mucho más ecléctica y, por tal razón, considera que un género tan maniqueo tergiversa por ello mismo la profunda complejidad de la condición humana. Ahora bien, esta disposición moralizadora está relacionada, desde sus inicios, con la difícil legitimación cultural del melodrama como género representacional. Recordemos lo planteado a este respecto por Thomasseau:

Los creadores trataron en primer lugar de dotar al género recién creado de un estatuto literario y teatral reconocido. Este deseo no debe separarse de la idea de una misión educadora que se le atribuyó al género: al contrario, va unido a ella. Pixérécourt [Nancy, Francia, 1773-1844] confesaba con toda lucidez que él escribía para gentes “que no sabían leer”. Para este público nuevo, inculto en su gran mayoría, al que se le deseaba inculcar principios de sana moral y de buena política, había que elaborar una estética que fuera estricta y prestigiosa a la vez. Para lograrlo, los melodramaturgos atenuaron los extremismos revolucionarios, implantaron sus códigos en nombre de la verosimilitud y la decencia, aspirando en una primera época a vincular el espíritu del melodrama con el prestigio de la tragedia.²⁷¹

La impronta de proclamar la “sana moral”, de favorecer la “decencia”, ha seguido acompañando la representación melodramática en los siglos posteriores y hasta nuestros días. Y se ha mantenido vigente al colonizar aquellos medios expresivos en que el arte de la ficción llegó a proyectarse en tiempos más recientes —nos referimos a los soportes radiofónicos, cinematográficos, televisivos, etc.—. Así, su espectro de

²⁷¹ Ídem. Pág. 28.

influencia hacia los públicos masivos no ha hecho más que ensancharse con los diferentes desarrollos tecnológicos y culturales. Pero hemos de encaminarnos ahora a analizar lo sucedido con la narrativa de Ángeles Mastretta y su específica manera de acometer el melodrama en la escritura de sus obras. Digámoslo desde un principio: el perfil de las heroínas que protagonizan sus textos está lejos de aquella “inocencia perseguida” tan característica del género. No estamos ante ese tipo de mujer empecinada en personificar la probidad más cara a la cultura patriarcal —que pasa por valores incuestionables como la *fidelidad* y la *maternidad*—; en otras palabras, las mujeres de Mastretta no están interesadas en representar la “virtud”, ni mucho menos en ser veneradas y posteriormente glorificadas en los altares del hogar. Muy por el contrario, el principal horizonte de sus vidas se refiere a la reivindicación de su cuerpo y a la afirmación de su propio deseo.

Una y otra vez estas mujeres operan transgresivamente en relación con los paradigmas morales más conservadores. Las protagonistas de sus dos novelas —Catalina Ascencio en “Arráncame la vida” y Emilia Sauri en “Mal de amores”— viven sus cuerpos con total liberalidad. Más aún: podemos afirmar que la gran potencia de estos personajes viene dada precisamente por su capacidad de entregarse a los avatares del deseo. Éste es el principal motor que las conduce siempre a la aventura, que las lleva incluso a asumir la infidelidad como una experiencia perfectamente natural. En el caso de Catalina, a lo largo de la novela vemos cómo diversos amantes se suceden unos a otros sin que tal circunstancia en sí misma le genere culpas o autocrítica alguna —esto sobre la base de recordar que su propio marido, Andrés Ascencio, ha propiciado dicha conducta a partir de su promiscuidad y su desfachatez—. Pero quizás la contravención más significativa en este sentido, referida al arquetipo tradicional del

melodrama, la constituye lo sucedido a Emilia Sauri. Recordemos que una de las estrategias distintivas del melodrama consiste en privilegiar en el entramado las historias amorosas y en utilizar, como recurso dramático, el conflicto del triángulo pasional.

Ahora bien, en el melodrama clásico dicho triángulo se resuelve siempre a favor del romance entre la heroína y el héroe; de hecho, la consolidación de este amor y el castigo del villano son, invariablemente, los elementos nucleares del desenlace de la trama. En efecto, “Mal de amores” nos cuenta el conflicto que vive Emilia Sauri en su relación amorosa con el pasional y revolucionario Daniel Cuenca, siempre inmerso en gestas incompatibles con la vida marital. Sin embargo, lo que incrementa la situación dramática de la protagonista es la aparición del médico Antonio Zavalza —hombre de vida tranquila y vocación hogareña—, quien se propone cortejar a Emilia. Quizás uno de los mejores momentos narrativos de esta novela se realiza en el encuentro amoroso de la protagonista y el médico, contado en el capítulo XXVI. Tras esta concreción amorosa, que en ningún momento implica una renuncia al intempestivo e intermitente amor de Daniel, Emilia se confiesa con su familia. Nos dice el narrador:

Habían desayunado juntos para asegurarse de que estaban de acuerdo, y no debían preocuparse por Emilia que de seguro dormía por fin entre los brazos de Zavalza. Cuando la oyeron entrar, se miraron en silencio y siguieron bebiendo su café. Emilia irrumpió en ese silencio con el gesto de un pájaro y los besó a uno por uno. Fue a sentarse junto a su padre, se sirvió café, tomó aire y les dijo con una sonrisa:

—Soy bígama.

—El cariño no se gasta —le contestó Milagros Veytia.

—Ya iré viendo —dijo Emilia sin quitar de su boca la sonrisa de bienestar que le tenía tomado el cuerpo.²⁷²

Pero es seguramente el desenlace de la novela lo más elocuente en este sentido. Antes que realizar una opción definitiva por alguno de los amores que atraviesan su vida, Emilia Sauri continúa hasta el final de sus días aquella alternancia entre dos hombres. No hay resolución del triángulo amoroso. No hay reproches ni hay castigos morales o sociales para esta mujer que desafía así al establecimiento patriarcal. He aquí un elemento esencial del melodrama que resulta abiertamente transgredido por la escritura de Mastretta. En el análisis que hace sobre este género representacional en la novela “Arráncame la vida”, Aída Apter-Cragolino advertía:

La novela rosa no transgrede, sin embargo, el orden y la moral social ya que si el amor redime cuando es socialmente legítimo, puede perder irremediabilmente (principalmente a la mujer) si es ilegítimo. La novela sentimental no invierte tampoco, a pesar del ethos del amor-pasión que la consume, los estereotipos sexuales tradicionales. El dominio masculino nunca de desafía realmente.²⁷³

Resulta evidente, a esta parte, que dicha preceptiva no rige en modo alguno la escritura ficcional de nuestra novelista mexicana. Vale la pena señalar con insistencia este núcleo temático en la cosmovisión de Ángeles Mastretta, pues la infidelidad es sin duda uno de los elementos más recurrentes en toda su obra narrativa. No olvidemos que en sus dos libros de cuentos, “Mujeres de ojos grandes” (1991) y “Maridos” (2007),

²⁷² MASTRETTA, Ángeles. *Mal de amores*. Punto de Lectura. Madrid, 2002. Pág. 370.

²⁷³ APTER-CRAGNOLINO, Aída. “Jugando con el melodrama: género literario y mirada femenina en ‘Arráncame la vida’ de Ángeles Mastretta”. En: *Revista Confluencias*, Volumen 11, N° 1. University for Northern Colorado, 1995. Pág. 127.

buena parte de los relatos cuentan precisamente historias de amantes clandestinas.²⁷⁴ Dejemos, sin embargo, otra constancia de ello recordando las palabras que nos dice el narrador hacia el capítulo final en “Mal de amores”:

Antonio Zavalza lo supo siempre. Con ese conocimiento estuvo hilado desde el principio el fino enlace de su complicidad con Emilia Sauri. Era un hombre extraño entre los hombres, querible como ningún otro, porque como ningún otro fue capaz de comprender la riqueza de alguien que sin remedio y sin pausa tiene fuerzas para dos amores al mismo tiempo.²⁷⁵

La segunda gran transgresión que efectúa la narrativa de Mastretta frente a la axiología conservadora del melodrama tiene como blanco un valor que en las sociedades más tradicionales se considera intocable: la maternidad. Dado que estamos ante uno de los fundamentos de la institución familiar, este principio no admite cuestionamientos en la cultura patriarcal. Una sociedad regida por este paradigma asume —sin la más mínima opción de salvedad o reparo— que la mayor realización posible de toda mujer llega cuando se convierte en madre; en consecuencia, dicha condición de madre viene a constituir la recompensa más alta que puede recibir biológica y socialmente cualquier mujer. En las acertadas páginas que Consuelo Meza Márquez le dedica a la novela “Arráncame la vida” —al ocuparse analíticamente de diversas escritoras mexicanas— se recalca la forma absolutamente contrapuesta como Catalina Ascencio vive la maternidad y el dramatismo que tal circunstancia le genera. Nos dice Meza Márquez: “Como madre, Catalina no asimiló el *deber ser*: los

²⁷⁴ De los 37 cuentos que componen el volumen titulado “Mujeres de ojos grandes”, 13 desarrollan específicamente el tema de la infidelidad. En el libro “Maridos”, de los 49 cuentos que allí se recogen, 15 se ocupan de este mismo asunto.

²⁷⁵ MASTRETTA, Ángeles. Mal de amores. Óp. cit. Pág. 393.

embarazos representaban una pesadilla, rechazaba los cambios de su cuerpo y se sentía poseída por un ser extraño y ajeno a ella”. Y más adelante agrega estas consideraciones que dan cuenta de una especie de insurrección íntima llevada a cabo por Catalina: “La personaja (sic), hasta cierto punto, tiene control sobre su cuerpo. Rechaza las concepciones de la maternidad y del amor maternal como instintivos, así como la imagen de la madre sin vida propia, abnegada y sacrificada. Controla su maternidad y desafía el rígido código moral que se adscribe a la mujer”.²⁷⁶

En diferentes momentos de esta novela encontramos la voz de Catalina lanzando cáusticas diatribas contra la condición de madre, contra lo que considera su absurda idealización, contra los cambios físicos que provoca el embarazo —los cuales, a su juicio, deforman y estropean el cuerpo femenino—, contra los “lastres y obligaciones espeluznantes de la maternidad”.²⁷⁷ Pero quedémonos ilustrativamente con el diálogo que se lee en el capítulo X, cuando la protagonista se encuentra con su buena amiga Bibi —quien está embarazada— y le protesta porque no le habla con sinceridad sobre el envío de su primer hijo a un internado militar y sobre su actual circunstancia. La cita inicia con el reproche que Catalina le hace:

—Quiero que no me trates como si fuera yo una pendejada. Esa historia de la felicidad de tu hijo cuéntasela a Chofi, si quieres hasta te ayudo con los detalles, pero conmigo podrías llorar, ¿o no tienes ganas?

—No, no tengo ganas. No por eso. A veces lloro, pero por la panza y el encierro.

—Son horribles las panzas, ¿no?

²⁷⁶ MEZA MÁRQUEZ, Consuelo. La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas. Universidad Autónoma de Aguas Calientes / Universidad de Colima. México, 2000. Págs. 105, 107.

²⁷⁷ MASTRETTA, Ángeles. Arráncame la vida. Óp. cit. Pág. 214.

—Horribles. Yo no sé quién inventó que las mujeres somos felices y bellas embarazadas.

—Seguro que fueron los hombres. Ahora, hay cada mujer que hasta pone cara de satisfacción.

—¿Que les queda?

—Pues si quiera el enojo. Yo mis dos embarazos los pase furiosa. Qué milagro de la vida ni qué fregada.²⁷⁸

Como hemos podido rastrear, Ángeles Mastretta revisita el melodrama de modo transgresor para ensanchar los rígidos moldes de su estructura y abrirlos a nuevas perspectivas tanto axiológicas como estéticas. Lo propio hace con otras formas de la cultura popular, como las supersticiones, la cocina autóctona o el bolero. Y pese a las diatribas que estos procedimientos le han acarreado —dado que algunos críticos ven en ellos una mera estratagema con fines comerciales—, lo cierto es que su narrativa no se limita a una utilización mecánica de dichos recursos. Más bien diríamos: Mastretta los incorpora orgánicamente a su mundo ficcional y los resignifica. Compartimos, en este orden de ideas, la objeción que plantea Linda Egan cuando afirma: “(...) si se estudia detenidamente cada artefacto cultural en su contexto y en función de su contribución al argumento y el desarrollo de la caracterización, es evidente que la cultura popular es, por así decirlo, otro personaje más de la novela, y que desempeña un rol activo y semántico”.²⁷⁹ Esto es precisamente lo que sucede con el bolero en la novela “Arráncame la vida”, donde incluso el título de la obra proviene de una famosa canción de Agustín Lara. Anotemos además que ésta es una suerte de narración con *banda*

²⁷⁸ Ídem. Pág. 102.

²⁷⁹ EGAN, Linda. “Tragicomedia de la transgresión en ‘Arráncame la vida’”. En: Signos Literarios, Número 3. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, enero-junio 2006. Pág. 90.

sonora, o una especie de novela con cancionero. A lo largo de su entramado se dejan escuchar numerosos temas musicales de la tradición popular mexicana, como “Contigo en la distancia”, “Temor”, “La barca de Guaymas”, “Qué chula es Puebla”, “Palmeras”, “Obsesión”, “La noche de anoche”, “Cenizas”, “Contigo en la distancia”, “Arráncame la vida”, “El jinete”, “Farolito”, “Sobre las olas”, entre otras referencias musicales distintas que incluyen fragmentos de Mahler y el Himno Nacional Mexicano.²⁸⁰

El crítico Álvaro Salvador realizó un análisis de “Arráncame la vida” en el cual revisa, justamente, el trasfondo simbólico que juega el homónimo bolero de Agustín Lara en la obra de Mastretta. En dicho estudio afirma: “La novela se estructura a partir de un núcleo marginal, el modelo que le ofrece un producto típico de la industria cultural contemporánea: el bolero”. Resulta interesante este estudio, pues nos permite asomarnos de nuevo —como hemos venido planteando— a la complejidad semántica que se esconde tras la aparente sencillez que caracteriza la escritura de la autora. Dicho bolero, que se referencia in extenso en el capítulo al cual aludíamos previamente, abre una profusión de significados que contribuye a densificar el trabajo ficcional de Mastretta. Nos dice Álvaro Salvador:

(...) el bolero en nuestro caso no se limita a ser una simple ilustración de la peripecia amorosa a que aludimos, ni el título de la novela es un capricho casual o arbitrario. En realidad, este bolero, *Arráncame la vida*, actúa como andamiaje fundamental del relato y se dirige a un segundo destinatario estableciendo la trama

²⁸⁰ Recordemos que el capítulo XVI de esta novela contiene además un duelo de boleros en el que participa la famosa cantante Toña La Negra y los protagonistas del relato: Andrés, Catalina y Carlos Vives (el amante de ésta).

Cfr. MASTRETTA, Ángeles. *Arráncame la vida*. Óp. cit. Págs. 147-150.

simbólica de la relación amorosa verdaderamente pertinente en el texto, la que une a la protagonista narradora con su marido el general Andrés Ascencio.²⁸¹

Quisiéramos describir, en esta revisión del modo paródico en que Mastretta apela a los géneros populares, un ingenioso procedimiento realizado por la autora. Éste se refiere a la construcción de sus personajes. Bien conocido es el maniqueísmo característico de los tipos con los cuales funciona el melodrama. Thomasseau lo refiere en los siguientes términos: “La división de la humanidad, según el melodrama clásico, es simple e intangible: los buenos de un lado, los malos del otro. Y entre ellos no hay compromiso posible. Estos personajes, contruidos de una sola pieza, representan valores morales particulares”. Posteriormente agrega: “Los personajes del melodrama son ‘personae’, máscaras en su comportamiento y lenguaje, fuertemente codificadas e identificables de inmediato. Esta tipología, que se caracteriza por la fijeza de los tipos, se reduce a algunas entidades principales”.²⁸² Dicha circunstancia hace que no sólo sean esquemáticos los entramados del melodrama, sino que las reacciones de sus personajes ante circunstancias conflictivas resulten bastante previsibles a lo largo de la narración. Estas historias destacan siempre el drama de carácter amoroso; asimismo, en la gramática esencial del relato, sus personajes se centran en cuatro figuras principales: el villano, la heroína, el héroe y el cómico. Veamos a continuación algunos comentarios simbólicos y estructurales que sobre cada uno de ellos nos aporta Thomasseau.

Sobre el villano afirma: “Hábil para deslizarse en la noche envuelto en un manto oscuro, para saberlo y vigilarlo todo, parece movido sólo por la ambición o la venganza

²⁸¹ SALVADOR, Álvaro. “Novelas como boleros, boleros como novelas: Una lectura de ‘Arráncame la vida’”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 28. Universidad Complutense de Madrid, 1999. Págs. 1176, 1183.

²⁸² Thomasseau, Jean-Marie. *Op. cit.* Págs. 41, 42.

(...) El malvado, merced a la persecución a que somete a su víctima, es el motor del melodrama. Sin sus maquinaciones, la anécdota perdería lo fundamental de su naturaleza”. En relación con la heroína, comenta: “Las heroínas del melodrama suelen ser una esposa ejemplar, pero más que nada una madre, a quien se separa de sus hijos. Buenas, bellas, sensibles, con una inagotable capacidad de sufrir y llorar, padecen una doble sumisión, filial y marital, así como las consecuencias de actos irreparables”. Respecto del héroe, leemos: “La característica fundamental de todos los héroes de melodrama es ser puros y sin mácula, y oponer a la negrura de los designios del malo una virtud sin claudicaciones”. Finalmente, sobre el cómico nos dice: se le adjudica “al personaje cómico la función de intervenir inmediatamente después, o algunos instantes antes, de las escenas más patéticas. La dificultad para el dramaturgo consistía en reducir la artificiosidad de esta inclusión cómica”.²⁸³ Pero, ¿cómo desarrollar personajes complejos dentro de un paradigma de caracterización tan específico y cerrado? Si revisamos detenidamente las funciones que cumplen a lo largo del relato los protagonistas de Mastretta, nos llevaremos una sorpresa.

Lo primero que haremos será señalar que, en el caso de “Arráncame la vida”, hay una fuerte condensación de las funciones narrativas esenciales; es decir, los personajes fundamentales son sólo dos: Catalina y Andrés Ascencio —recordemos que las figuras a partir de las cuales se construyen los triángulos amorosos son absolutamente episódicas, incluida la de Carlos Vives—. Esto nos lleva a percibir que a lo largo de la historia se presenta un fenómeno que podríamos denominar *acumulación de roles*. No olvidemos, por otra parte, que Mastretta no aplica en sus ficciones el maniqueísmo propio del melodrama, lo cual le permite contravenir la alineación

²⁸³ Ídem. Págs. 44-45, 46, 47, 48.

irreconciliable entre buenos y malos. Y es precisamente por esta ruta creativa como arriba la autora a la construcción de sus *personajes mixturados*. Tal es el caso de Andrés Ascencio, quien lleva a cabo simultáneamente los papeles del héroe y del villano. Recordemos que desde la primera página de la novela —cuando la narradora conoce a Andrés— la descripción inicial que hace de él nos da la clave de este doble rol, de esta anómala oscilación entre el bien y el mal. Nos dice Catalina: “Dijo su nombre y se sentó a conversar entre nosotros. Me gustó. *Tenía las manos grandes y unos labios que apretados daban miedo y, riéndose, confianza. Como si tuviera dos bocas*”.²⁸⁴ Catalina, a su vez, encarna a la heroína y, en reiterados momentos, al cómico; dicho de otro modo, ella es quien sufre y goza, quien vive y satiriza. Esta extraña caracterización dota a los personajes, sin embargo, de una gran potencia dramática y los aleja de cualquier estereotipo. Los réditos narrativos de un proceder tan heterodoxo saltan a la vista: ni Catalina ni Andrés dejan de sorprendernos con su accionar a todo lo largo de la trama; y, cuando se entrecruzan en sus duelos verbales, aquellos contrastados diálogos se revelan de modo tan poderoso como chispeante.

Si tuviésemos que ejemplificar los momentos de la novela en los cuales se percibe con mayor nitidez el rol de héroe llevado a cabo por Andrés, indicaríamos la primera etapa de su conquista amorosa de Catalina, cuando se propone deslumbrar —y lo consigue— a la muchacha y a su familia (capítulo I). La segunda ocasión se la concede el eficaz artificio de construir a Eulalia, su primera esposa revolucionaria y mártir, valiente e idealizada, cuya imagen sirve de modelo a la joven Catalina y opera sobre ella un verdadero deslumbramiento (capítulo IV). No obstante, luego de estas circunstancias viene lo que llamaríamos la *deflación* de este héroe ilusorio, cuando

²⁸⁴ MASTRETTA, Ángeles. Arráncame la vida. Óp. cit. Pág. 7. (El subrayado es nuestro)

Catalina descubre que toda aquella historia de Eulalia es una farsa. Andrés la confronta con su habitual cinismo: “¿Entonces qué? ¿No quieres ser gobernadora?”. Y la narradora nos dice: “Lo miré, nos reímos, dije que sí y olvidé el intento de crearle un pasado honroso”.²⁸⁵ En lo que toca a su rol de villano, los ejemplos abundan a lo largo de la novela. Sin embargo, hay dos particularmente representativos por su grado de crueldad: el crimen de Atencingo, en el cual más de cincuenta campesinos —niños incluidos— son asesinados por el ejército a órdenes de Andrés (capítulo VII). Y está también, desde luego, el asesinato de Carlos Vives (capítulo XIX), que corresponde al episodio más doloroso en la vida de Catalina, quien narra así el encuentro del cadáver: “Abrí la puerta, me encontré con su cabeza. Le acaricié el pelo, tenía sangre. Le cerré los ojos, tenía sangre en el cuello y la chamarra. Un agujero en la nuca”.²⁸⁶

Respecto a los roles que desempeña Catalina a lo largo del relato, el más notorio es el de heroína; de hecho, su protagonismo en la novela resulta doble: como personaje y como narradora. Tengamos en cuenta, además, que esta novela nos cuenta el amplio proceso de aprendizaje llevado a cabo por ella —el descubrimiento de su sexualidad, su formación como mujer, el despertar de su consciencia, la conquista siempre relativa de su autonomía—; en otras palabras, recordemos que estamos ante un *Bildungsroman*. De los muchos momentos en que ella encarna a la heroína, destacaríamos dos, muy cruciales ambos para su consolidación como sujeto. El primero de ellos se refiere a su descubrimiento del placer, cuando —en su inquietud por aprender a “sentir”— recibe de una gitana esta instrucción:

²⁸⁵ Ídem. Pág. 44.

²⁸⁶ Ídem. Pág. 185.

Aquí tenemos una cosita —dijo metiéndose la mano entre las piernas—. Con ésa se siente. Se llama el timbre y ha de tener otros nombres. Cuando estés con alguien piensa que en ese lugar queda el centro de tu cuerpo, que de ahí vienen todas las cosas buenas, piensa que con eso piensas, oyes y miras; olvídate de que tienes cabeza y brazos, y ponte toda ahí. Vas a ver si no sientes.²⁸⁷

Un segundo momento clave en la difícil construcción de su autonomía se presenta cuando Catalina aprende a conducir automóvil. Esta situación —que la protagonista realiza a espaldas de Andrés— se nos cuenta en el capítulo XII de la novela. En lo que tiene que ver con su registro cómico, especifiquemos que éste se desarrolla especialmente a través de aquellos diálogos en los cuales Catalina confronta a su marido con desparpajo y, de esta manera, ridiculiza el patrón machista que rige el mundo en que viven. La primera oportunidad para hacerlo es propiciada por la solemnidad absurda de su precoz matrimonio:

Yo no tenía firma, nunca había tenido que firmar, por eso nada más puse mi nombre con la letra de piquitos que me enseñaron las monjas: Catalina Guzmán.

—*De Ascencio*, póngale ahí, señora —dijo Andrés, que leía tras mi espalda.

Después él hizo un garabato breve que con el tiempo me acostumbré a reconocer y hasta hubiera podido imitar.

—¿Tú pusiste *de Guzmán*? —pregunté.

—No, m'ija, porque no es así la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía —dijo.

—¿Tuya?

²⁸⁷ Ídem. Pág. 12.

A continuación, ella se percata de que Andrés no ha venido acompañado de su familia. En su lugar han venido dos amigos, uno de los cuales oficia en calidad de testigo. Catalina protesta y esto genera una situación carnavalesca. Veamos:

—Si firma Rodolfo, también que firmen mis hermanos —dije yo.

—Estás loca, si son puros escuincles.

—Pero yo quiero que firmen. Si Rodolfo firma, yo quiero que ellos firmen.

Ellos son los que juegan conmigo —dije.

—Que firmen, pues, Cabañas, que firmen también los niños —dijo Andrés.

Nunca se me olvidarán mis hermanos pasando a firmar. Hacía tan poco que habíamos llegado de Tonanzintla que no se les quitaba lo ranchero todavía. Bárbara estaba segura de que yo había enloquecido y abría sus ojos asustados. Teresa no quiso jugar. Marcos y Daniel firmaron muy serios, con los pelos engomados por delante y despeinados por atrás.²⁸⁸

No quisiéramos, al cerrar este punto, dejar la sensación de que nuestra novelista practica el melodrama tímida o tenuemente. Al contrario: la suya es una apuesta por enriquecer el género, como hemos venido planteando, lo cual la sitúa en las antípodas de cualquier negación. Hemos pues de subrayar que la filiación melodramática de Mastretta ha sido clara de forma reiterada a lo largo de su obra, como en aquella sincera apología de las lágrimas que está en su breve ensayo titulado “Don de lágrimas”. Allí leemos: “Casi cualquiera de nosotros ha tenido al menos un buen maestro del don del

²⁸⁸ Ídem. Págs. 14, 15.

llanto, aunque a diario traicionemos sus enseñanzas para complacer al buen gusto y al arte de fingir fortaleza”.²⁸⁹

A esta parte podemos afirmar que la obra de Ángeles Mastretta construye unas coordenadas de representación literaria cuya mirada es mucho más femenina que feminista, en el sentido de que no está antecedita de una conceptualización teórica ni regida por propósitos proselitistas. Más bien diríamos que sus ficciones están orientadas por el recorrido de unas protagonistas dispuestas a conquistar su destino, su propio cuerpo —con todo y sus itinerarios en la búsqueda del placer—. Mastretta se resiste a la victimización de sus personajes: sus mujeres no perecen en ningún “sacrificio final” —tan característico de las heroínas de la tradición literaria— sino que se afirman en su exploración vital; de allí la predilección de la autora por los finales abiertos. Y aunque en sus periplos no suelen lograr la autonomía plena, sí hay en estas mujeres una clara incorporación del goce, de la vivencia hedónica, así como una evidente conquista de su capacidad para tomar determinaciones propias. Por lo que toca a la relación con sus hombres, no encontramos aquí concesiones al odio ni al resentimiento; lo que sí se advierte es una mirada burlona, a veces compasiva y, en todos los casos, decididamente orientada por el deseo. Finalmente, en lo que se refiere a su modo de aproximarse a los registros de la cultura popular, Mastretta se reserva siempre la posibilidad de hacerlo de un modo libre, abierto, renovador. Y esto lo hace procurando no afectar la fruición de sus lectores, pues, tal como se lo planteó a Bárbara Mujica, su escritura está gobernada por un fuerte propósito de agradarlos: “Lo que me gusta es escribir libros que den a la gente algo así como un boleto de avión para irse a otro mundo, algo así como la

²⁸⁹ MASTRETTA, Ángeles. “Don de lágrimas”. En: Puerto libre. Óp. cit. Pág. 68.

oportunidad de fantasear, de soñar, de sentir otro mundo, de sentir que ellos pertenecen a otro mundo”.²⁹⁰

5.3. Análisis de la adaptación cinematográfica de la novela “Arráncame la vida” realizada por Roberto Sneider

5.3.1. Un breve recuento del proyecto filmico

La película “Arráncame la vida”, realizada por el director Roberto Sneider (México, 1962) fue en su momento el filme más costoso de la historia mexicana. Su presupuesto friso los 6.5 millones de dólares. Ésta y otras razones, incluida la temática que allí se desarrolla, hicieron que para su estreno se generara una enorme expectativa, así como una cierta tendencia a la especulación y al debate. En el artículo que escribió la crítica Fernanda Solórzano a propósito de dicho estreno en el año 2008 y que publicó la famosa revista Letras Libres se lee:

(...) el estreno de “Arráncame la vida” fue, sin duda, de los más esperados del año. Pesaba, por un lado, su carácter de superproducción: 65 millones de pesos la convertían en la más cara del cine mexicano hasta hoy. A esa cantidad se sumaría un millón de dólares que 20th Century Fox invertiría en su publicidad, y un lanzamiento con quinientas copias el día de su estreno, cifra también récord en distribución nacional. Otro de los motivos, de menor interés mediático, era que el megaproyecto había sido asignado a un director de una sola película, exhibida quince años atrás. Y por último —pero no menos importante— estaba el tema de la adaptación

²⁹⁰ “What I like is to write books that give people something like an airplane ticket to another world, something like a chance to fantasize, to dream, to feel another world, to feel like they belong to another World”.

MUJICA, Bárbara. Óp. cit. Pág. 41. (La traducción es nuestra.)

cinematográfica: basada en una novela exitosísima, la película no libraría los juicios de la comparación.²⁹¹

En lo que toca al aspecto temático, resulta inevitable hacer referencia a la enorme crisis de credibilidad que frente a la ciudadanía mexicana ha atravesado el PRI (Partido Revolucionario Institucional), salpicado por innumerables escándalos de violencia y corrupción, los cuales lo llevaron finalmente a perder el poder. Este entorno hacía muy llamativo un filme que toca, entre otros asuntos, la debacle de los valores revolucionarios, carcomidos por las dinámicas de descomposición política e ideológica de aquel que fuera durante muchas décadas el partido hegemónico en el país azteca (1929-1989). A este respecto, el actor Daniel Giménez Cacho —quien llevó a cabo una extraordinaria caracterización del personaje Andrés Ascencio en la película de Sneider— comentó en una entrevista:

La atrocidad la vivimos a diario en el país; en la cinta lo que prima es el espíritu y visión que le imprimió la escritora: existe todo ese drama, la realidad política, al igual que las pequeñas cosas de la gente; pero el telón de fondo, el verdadero conflicto histórico, además de mostrar la liberación de una mujer, es dar a conocer cómo los mexicanos nos convertimos en los hijos del fraude, de la simulación, de la impunidad, aunque también hay seres humanos que disfrutan su vida, que tienen sus logros.²⁹²

²⁹¹ SOLÓRZANO, Fernanda. “Arráncame la vida”. En: Letras Libres, México, octubre de 2008.

²⁹² CABALLERO, Jorge (entrevista). “‘Arráncame la vida’ muestra cómo nos volvimos hijos del fraude”. En: La Jornada. México, septiembre 2 de 2008.

La película recibió, con todo, el favor del público, de manera que se convirtió en uno de los siete filmes más taquilleros de la historia del cine mexicano, con una recaudación cercana a los 75 millones de pesos mexicanos. La buena recepción de esta obra fílmica se vio representada igualmente en una larga serie de galardones obtenidos en diversos festivales. Entre éstos se cuentan varios Premios Ariel, los cuales son otorgados por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. En la edición del año 2009 de dicha premiación, esta obra obtuvo los siguientes reconocimientos: Mejor guión adaptado (Roberto Sneider y Ángeles Mastretta), Mejor diseño de arte (Salvador Parra, Rafael Mandujano, Migue Ángel Jiménez y Luisa Guala), Mejor vestuario (Gilda Navarro y Mónica Neumaier), Mejor maquillaje (Regina Reyes y David Gameros).

Por otra parte, aunque fue seleccionada por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas para representar a este país en los Premios Oscar del año 2009 —en la categoría de Mejor Película en Lengua Extranjera—, no fue escogida por parte del jurado de los Óscar entre las cinco películas que finalmente compitieron por este galardón (“Arráncame la vida” logró llegar hasta el corte de las 9 semifinalistas). Al conocerse esta información, Roberto Sneider manifestó en una entrevista para el medio Notimex: “La verdad, independientemente de lo que sucedió hoy, esta película la hicimos pensando en el público mexicano”.²⁹³

²⁹³ (Sin autor mencionado). “Roberto Sneider conforme con ‘Arráncame la vida’”. En: Notimex. México, enero 23 de 2009.

5.3.2. Examen de las principales transformaciones llevadas a cabo en el trasvase

Continuando con la metodología de trabajo que hemos seguido en el análisis de las dos adaptaciones anteriores, nos detendremos también ahora en el examen de las principales transformaciones llevadas a cabo en el proceso del trasvase de la novela “Arráncame la vida”, de Ángeles Mastretta, al filme realizado por el director mexicano Roberto Sneider. Esto, desde luego, tras haber efectuado un estudio de los elementos más importantes que constituyen la “poética de autor” de la obra precursora —el texto literario de Mastretta—, lo cual nos permitirá establecer el tipo de diálogo estético que dicha adaptación propone. Y esto en el entendido de que el fundamento analítico en este caso viene aportado por el estudio de dicha poética de autor. En la comparación indicada nos ocuparemos de dos grandes variaciones de carácter estructural y sus correspondientes implicaciones en la significación de la historia relatada: transformaciones a nivel de los “micro-relatos”, y transformaciones a nivel del cierre del relato.

5.3.2.1. Transformaciones a nivel de los “micro-relatos”

Aunque la película de Roberto Sneider elabora un relato en el cual se percibe un fuerte esmero por acercarse a la obra precursora —seguramente en esto habrá incidido la colaboración directa de Mastretta en el guión adaptado—, hay sin embargo matices diferenciados, relacionados éstos con las transformaciones necesarias al pasar del lenguaje literario al filmico, que luego tienen fuertes implicaciones en la significación del texto cinematográfico. Está claro, por ejemplo, que la profusión de micro-relatos

—tan evidente y rica en esta obra novelística— resulta inaplicable al filme. Lo que aquí denominamos micro-relato suele recibir diferentes nombres en otras conceptualizaciones narrativas y dramatúrgicas. En el caso de Linda Seger, ella prefiere el nombre de escena-secuencia. Dicho rótulo nos parece inapropiado, pues esta designación suele usarse frecuentemente en la realización filmica para referir el tipo de escena que se graba sin cortes; es decir, en un plano único. Para evitar la anfibología, adoptaremos el nombre de micro-relato. Con todo, citemos la definición que del concepto maneja Seger, la cual resulta bastante útil y clara:

En un [micro-relato] se disponen todas juntas las escenas del hilo argumental sin la interrupción de otras sub-tramas. Puedes formar un [micro-relato] con escenas de la historia “A” o con escenas de las sub-tramas. El [micro-relato] tendrá un principio, medio y final, una línea dramática creciente y una cierta dosis de tensión implícita en esta línea dramática (...) Un [micro-relato] necesita ser lo suficientemente largo como para crear una línea dramática ascendente, pero lo suficientemente corto para mantener el interés.²⁹⁴

En otras palabras, un micro-relato es una sub-trama completa que se caracteriza por su brevedad y por contarse sin interrupciones, sin insertar en su desarrollo escenas particulares de otras sub-tramas. En el caso de la adaptación que estamos analizando, mantener todos los micro-relatos de la obra precursora habría alargado enormemente la duración y habría hecho de ésta una película digresiva, vaga, carente de ritmo dramático. Se comprende, pues, que pese a su grato y eficaz efecto literario, la mayoría

²⁹⁴ SEGER, Linda. El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas. Ediciones Rialp. Madrid, 1993 (1992). Pág. 133.

de dichos micro-relatos creados por Mastretta hayan sido suprimidos o compendiados en el trasvase llevado a cabo por Sneider.²⁹⁵

Ahora bien, a pesar de que en este caso la macro-estructura dramática de la obra literaria y de la cinematográfica son idénticas, la transformación de los micro-relatos que anteceden o preparan los puntos fuertes de la acción tiene efectos notorios en el ámbito de la significación general, como ya hemos dicho. Veamos a continuación dicha estructura dramática, teniendo en cuenta los micro-relatos más importantes:

- “Arráncame la vida”

Catalizador: Catalina y Andrés se conocen: “dijo su nombre y se sentó a conversar entre nosotros. Me gustó”.

PRIMER ACTO: Iniciación sexual de Catalina (Andrés la lleva a “conocer el mar” y luego ella recibe instrucciones de una gitana para “aprender a sentir”). Matrimonio de Catalina y Andrés. Entrenamiento culinario de Catalina. Apresamiento y liberación de Andrés. Embarazo de Catalina. Aventura extramarital de Catalina con Pablo. Nacimiento de Verania. Andrés trae a casa dos hijos extramaritales: Virginia y Octavio. Micro-relato de Eulalia, la ex-mujer de Andrés (con trasfondo heroico-revolucionario).

Primer punto de giro: “Deflación del héroe”. La historia de Eulalia es un embuste de Andrés, quien en realidad sirvió a Victoriano Huerta, el traidor de la Revolución.

²⁹⁵ Sólo como una lustración de los micro-relatos que fueron suprimidos, mencionemos el de Catalina aprendiendo a conducir automóvil (pág. 118 y ss.), el del romance de Bibi con el torero colombiano (pág. 201 y ss.), o el del concurso de pitos que realizan los señores y al cual fue de incógnita la misma Bibi (pág. 206 y ss.). Entre los que fueron resumidos, recordemos el micro-relato de Eulalia (pág. 33 y ss.), o el del romance fallido entre Catalina y Fernando Arizmendi (pág 80 y ss.).

SEGUNDO ACTO: Andrés es elegido gobernador de Puebla. La familia del gobernador es una comparsa con incesto a bordo. Crisis de identidad de Catalina. “Deja a mi papá fuera de tus negocios”. Crímenes de Andrés: los muertos de Atencingo, muerte del licenciado Meynes. Flirteo de Catalina y Fernando Arizmendi. Campaña de Campos a la presidencia. Renovación alianza Catalina-Andrés. Muerte del periodista Soriano, contradictor de Andrés. Robo de las urnas para favorecer al PRI. Muerte del padre de Catalina. Activismo filantrópico de Catalina. Catalina conoce al músico Carlos Vives y se hacen amantes. Noviazgo de Lilia con Emilito, arreglado por su padre como negocio; oposición de Catalina. Paseo familiar a Puebla, con Vives como invitado: matrimonio paródico Catalina-Vives. Discusión política entre Vives y Andrés. Vives es secuestrado.

Segundo punto de giro: Vives aparece muerto. Catalina se rompe anímicamente.

TERCER ACTO: Entierro de Vives. Pantomima de la justicia ejercida por los victimarios. Pelea entre los dos “novios” de Lilia; posteriormente, su verdadero novio, Javier, es asesinado. Matrimonio de Lilia con Emilito. Catalina conoce a Quijano. (Reaparición de Carmela viuda de Velásquez, de Atencingo: no está en la película). Catalina recibe las hojas para el té de limón negro. (Micro-relatos de Bibi y del torero colombiano, concurso de pitos: no están en la película). Romance Catalina-Quijano. Malas horas de Andrés en la política: rompe con Fito y Cienfuegos le gana. Andrés ahuyenta a Quijano y se reconcilia con Catalina: regreso a Puebla. La salud de Andrés se deteriora. La lealtad Andrés-Catalina se ratifica.

Clímax: Andrés ironiza sobre su propio estado de salud, firma su testamento y muere. Monólogo de Catalina ante el cadáver de Andrés. Honras fúnebres. Catalina: “Divertida con mi futuro, casi feliz”.

Hemos de detenernos a analizar, en este punto, lo que sucede en el proceso adaptativo con el micro-relato que antecede y prepara el primer punto de giro, uno de los más importantes del relato. Nos referimos al que hemos denominado micro-relato de Eulalia. Y esto porque el modo en que se reelaboró en el trasvase nos permite rastrear de forma emblemática lo que sucede con la significación general de éstos cuando se compendian.

Recordemos que el micro-relato de Eulalia —la primera mujer de Andrés Ascencio— ocupa la mayor parte del capítulo IV en la novela (págs. 33-43). Desde el punto de vista narrativo resulta clave el hecho de que, pese a que es Catalina quien nos cuenta esta historia, su voz esté intervenida decisivamente por la versión que Andrés le ha dado de estos hechos. Esto nos permite advertir el tremendo efecto persuasivo logrado por Ascencio sobre su joven esposa: “Quise saberlo todo. Extrañamente me lo contó”.²⁹⁶ Además, aunque en el relato de Eulalia hay muchos componentes que conciernen a la vida doméstica, lo cierto es que aquí se cuentan hechos fundamentales de la Revolución mexicana. Y en cabeza de Eulalia y su historia llena de penurias se deposita la axiología heroica, sacrificada, propia de las soldaderas. Recordemos que, según la versión de Andrés, Eulalia parió a Virginia en plena calle, mientras veía desfilar al Ejército Convencionista encabezado por Pancho Villa y Emiliano Zapata. Nos dice Catalina: “A los ocho días del parto, Eulalia volvió al establo con la niña colgada de la chichi y una sonrisa aún más brillante que la de un año antes. Tenía una hija, un hombre y había visto pasar a Emiliano Zapata. Con eso le bastaba”.²⁹⁷ Así las

²⁹⁶ MASTRETTA, Ángeles. Arráncame la vida. Óp. cit. Pág. 35.

²⁹⁷ Ídem. Pág. 37.

cosas, Eulalia deviene en esta fantasiosa versión en todo un símbolo de los ideales más caros a la Revolución.

En la obra filmica, como ya hemos dicho, la historia de Eulalia aparece compendiada. Y contada directamente por Andrés en un breve diálogo con Catalina. Los hechos aquí referidos omiten todo el trasfondo revolucionario de este micro-relato y se centran en los aspectos más personales, más domésticos: los hijos, la pobreza, la muerte de Eulalia causada por el tifo (metraje 00: 25,25). Cabe anotar que en la versión filmica Eulalia no es la madre de Virginia —como sucede en la novela— sino de Octavio y Lilia, otros dos hijos extra-maritales de Andrés. Sin embargo, se trata de un cambio que obedece a los requerimientos de economía expresiva propios de toda producción cinematográfica y, en este caso, no tiene ningún efecto en relación con la poética de autor que rige la obra precursora.

Con todo, en las dos obras éste es el micro-relato que antecede y prepara el primer punto de giro de la historia, el cual, en ambas versiones, se corresponde con aquello que hemos denominado la “deflación del héroe”: Catalina descubre que la historia de Eulalia es un embuste creado por Andrés. Y descubre además que éste, lejos de haber sido un héroe revolucionario, estuvo a órdenes de Victoriano Huerta, el traidor de la Revolución. Así leemos, al comienzo del capítulo V, el momento de esta revelación:

Toda esta dramática y enternecedora historia yo la creí completa durante varios años. Veneré la memoria de Eulalia, quise hacerme de una sonrisa como la suya, y cien tardes le envidié con todas mis ganas al amante simplón y apegado que mi general fue con ella. Hasta que Andrés consiguió la candidatura al gobierno de Puebla

y la oposición hizo llegar a nuestra casa un documento en el que lo acusaba de haber estado a órdenes de Victoriano Huerta cuando desconoció al gobierno de Madero.²⁹⁸

No obstante, el hecho de que el trasfondo revolucionario no haya estado presente en la versión fílmica del micro-relato de Eulalia hace que, en la “deflación del héroe”, se pierda por completo la dimensión del cinismo político de Andrés; es decir, aquel factor temático que en el análisis del texto de Mastretta denominábamos “La Revolución traicionada” (cfr. 6.3). En efecto, el primer punto de giro del filme nos muestra a un Andrés Ascencio cínico; pero dicho cinismo aparece aquí referido esencialmente a su dimensión marital, a su vida doméstica, a su rol de marido. Cabe preguntarse a esta parte si hay en la película estrategias que mitiguen la pérdida de esta dimensión temática que se da en el primer punto de giro. La respuesta es sí: posteriormente vamos a conocer muchos detalles del itinerario criminal de Andrés y, en lo que respecta al aspecto netamente político, más adelante nos enteramos de que se han robado las urnas de las elecciones en que iba perdiendo Fito, el candidato oficial del PRI. Este accionar nos permite comprender, en la historia relatada, el ámbito temático de la Revolución traicionada por parte de Andrés y sus copartidarios.

5.3.2.2. Transformaciones a nivel del cierre del relato

El cierre del relato constituye un elemento fundamental en la poética de un autor. Aquí se pone en juego no sólo el desenlace de la historia relatada sino también y sobre todo la visión de mundo que está detrás de la creación ficcional. A ello se debe el hecho de que importantes teóricos de la ficción se hayan ocupado en detalle de este

²⁹⁸ Ídem. Pág. 44.

aspecto, como bien nos lo recuerda José Luis Sánchez Noriega en su estudio sobre la adaptación cinematográfica:

La clausura del relato tiene relevancia en las adaptaciones de textos literarios al cine porque las transformaciones que se realicen al respecto son determinantes para la diversa interpretación del conjunto del relato. En efecto, la conclusión es una de las variables para identificar el estilo narrativo y, como estilema de autor, es un elemento esencial para la construcción de la identidad del cineasta. La trascendencia de la cuestión no puede pasar desapercibida; como ha observado Yuri Lotman, la obra de arte posee una dimensión de universalidad que hace que cada final sea, de algún modo, una visión de mundo (...) La capacidad de los finales de las ficciones para ser expresión de ideologías y cosmovisiones, y la relación entre realidad y ficción en ese ámbito ha sido estudiada por Frank Kermode.²⁹⁹

En el estudio de la poética de autora que rige el trabajo ficcional de Ángeles Mastretta ya habíamos indicado el modo en que esta autora mexicana sostenía la existencia de una mirada femenina en la novela sobre la base de recordar cómo, por ejemplo, las heroínas de Jane Austen —a diferencia de las creadas por Tolstoi o Flaubert— no reciben ningún tipo de castigo al final de sus obras (cfr. 6.2.). Detengámonos un momento a analizar el cierre de “Arráncame la vida” en la adaptación de Roberto Sneider.

²⁹⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación. Ediciones Paidós. Barcelona, 2000. Pág. 124.

Los textos de Lotman y Kermode a los cuales se refiere Sánchez en esta cita son los siguientes:

LOTMAN, Yuri. Estructura del texto artístico. Ediciones Istmo. Madrid, 1988 (1970).

KERMODE, Frank. El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción. Editorial Gedisa. Barcelona, 1983.

Tanto en el relato precursor como en la versión fílmica, la historia se cierra con la muerte de Andrés Ascencio, por envenenamiento, seguida de su testamento y sus honras fúnebres, todo lo cual significa la liberación final de Catalina por vía de la viudez. Sin embargo —al igual que sucedía con el primer punto de giro—, es en las circunstancias previas, preparatorias de esta acción dramática, donde se gesta una diferencia de fuertes implicaciones semánticas y simbólicas. En el caso del relato literario, el envenenamiento de Andrés se encuentra ligado a una sub-trama muy potente que fue eliminada en la adaptación. Nos referimos a la masacre de Atencingo, cuyo cruel relato inicia en el capítulo VII. Posteriormente, al final del capítulo XXI, el personaje de Carmela reaparece para ayudar a los Ascencio en labores de carácter doméstico: “Soy la viuda de Fidel Velázquez, aquel que mataron en Atencingo”,³⁰⁰ le recuerda ella a Catalina. Y a continuación, en el capítulo XXII, Carmela le proporciona a su jefa aquellas hojas de limón negro por cuya infusión se desencadenará el deceso de Andrés. El discurso referido por Catalina es de una enorme ambigüedad:

Porque ella sabía, porque seguro que yo sabía, porque todos sabíamos quién era mi general. A no ser que yo quisiera, a no ser que yo hubiera pensado, a no ser que ahí me traía esas hojas de limón negro para mi dolor de cabeza y para otros dolores. El té de esas hojas daba fuerza pero hacía costumbre, y había que tenerle cuidado porque tomando todos los días curaba de momento pero a la larga mataba (...) porque así eran las hojas, buenas pero traicioneras. Me las llevaba porque oyó en la boda que me dolía la cabeza y por si se me ofrecían para otra cosa.³⁰¹

³⁰⁰ MASTRETTA, Ángeles. Arráncame la vida. Óp. cit. Pág. 198.

³⁰¹ Ídem. Pág. 201.

Posteriormente, tanto en el capítulo XXIII como en el XXV, nos enteramos de que Catalina le ha dispensado asiduamente a Andrés el misterioso té de limón negro:

Era un líquido verde oscuro que sabía a hierbabuena y epazote. Después de tomarlo salí a cenar con Alonso y estuve con él hasta la madrugada. Me reí mucho y en ningún momento tuve sueño. A mí también me sentó en té de Carmela, pero a la mañana siguiente no lo tomé. Andrés sí quiso más, esa mañana y muchas otras hasta que llegó el día en que sólo eso pudo desayunar (...) ³⁰²

Y posteriormente, en el lecho de muerte de Andrés, Catalina prosigue su cometido:

Me dejaron sola con él. Fui a sentarme en la orilla de la cama.

—¿Quieres más té? —dije sirviéndoselo.

Se incorporó para tomarlo y volvió a preguntarme:

—¿Qué quieres tú, Catalina? (...)

Caminé hasta la ventana. Ya muérete, murmuré mientras él seguía habla y habla hasta quedarse dormido. Luego fui a acostarme junto (...)

Un rato después murió. ³⁰³

No cabe ninguna duda sobre la activa participación de Catalina en el envenenamiento de su marido Andrés Ascencio. Lo propio sucede en la versión fílmica, en la cual vemos a Catalina preparar y proporcionarle el té al general (metraje 1:28,00), incluso en dosis claramente contraindicadas (metraje 1:32,12). No obstante, dado que en

³⁰² Ídem. Pág. 217.

³⁰³ Ídem. Pág. 229.

la película se ha omitido la sub-trama de Atencingo, no aparece el personaje de la viuda Carmela Velázquez. En su lugar, quien le proporciona por primera vez las hojas de limón negro a Catalina es la misma gitana que al comienzo le había instruido sobre cómo “sentir”. Tras el duelo que le causa el asesinato de Carlos Vives, Catalina le solicita que le enseñe a “no-sentir”. Y la gitana le da entonces las hojas, advirtiéndole eso sí sobre los peligros de este té: “Te voy a dar una yerbas que dicen que curan los dolores del alma (...) Cuando te sientas mal te haces un té. Le pones nada más una o media. Y no lo hagas muy seguido. No vas a creer que una señora de mi pueblo se murió porque le puso tres. Se le paró el corazón y nadie supo por qué. Así son estas hierbas: muy buenas, pero traicioneras” (metraje 1:26,54).

Ahora bien, aunque esta transformación podría atribuirse a un fenómeno de economía expresiva, lo cierto es que sí tiene unas implicaciones muy fuertes al nivel de la significación general del relato. Para empezar, la subrepticia solicitud de justicia que hay en la viuda Velázquez ha desaparecido por completo. Y esto debilita nuevamente —como ya sucedía en el caso del primer punto de giro— el tema concerniente a la Revolución traicionada. Por otra parte, el hecho de que la iniciativa de ofrecerle la sobredosis de té al general Ascencio provenga de la propia Catalina fortalece la dimensión de venganza significada en este hecho y desarrolla de un modo distinto la beligerancia femenina de la protagonista.

Con todo, hemos de sostener que el trasvase llevado a cabo por Roberto Sneider mantiene un diálogo muy cercano con la poética de autora que rige al texto precursor. La película conserva tanto los núcleos temáticos esenciales como las estrategias representacionales más características de las ficciones creadas por Mastretta. Incluso cuando algún aspecto se debilita en las transformaciones llevadas a cabo en el trasvase,

el relato incorpora luego mecanismos de mitigación para dichas pérdidas. En la obra de Roberto Sneider vemos el melodrama parodiado a través de una Catalina recurrentemente infiel y contraria a los beneplácitos de la maternidad, vemos la fortaleza de una mirada femenina que antepone la importancia de la vida privada sobre la pública, vemos la apología de la cultura popular, vemos la traición que la burguesía emergente realizó a sangre, fuego y corrupción sobre los ideales de la Revolución mexicana, vemos una apuesta narrativa que se la juega por mantener enganchado al espectador. Vemos, en esencia, un apego a la cosmovisión de Ángeles Mastretta a través de una realización altamente esmerada por la calidad fílmica.

Conclusiones

La investigación llevada a cabo en este trabajo nos permitió hacer un estudio comparativo entre tres novelas señeras del post-boom latinoamericano y las adaptaciones cinematográficas que de éstas se han realizado. Nos referimos a “El beso de la mujer araña” (1976), de Manuel Puig, y al trasvase filmico dirigido por Héctor Babenco (1985); a “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)” (1985), de Antonio Skármeta, y a la versión cinematográfica, “Il postino”, de Michael Radford (1994); y, finalmente, a “Arráncame la vida” (1985), de Ángeles Mastretta, y la adaptación de Roberto Sneider (2008).

En la búsqueda de un marco teórico-metodológico para realizar dicho estudio, abordamos el viejo e inacabado debate sobre la “fidelidad” de la obra filmica al texto literario precursor. Esta revisión nos llevó a transitar hacia una idea crítica que va más allá del maniqueísmo de aquel debate; en tal sentido, hallamos muy productivo trabajar en el análisis del modo en que dialogan estéticamente el trasvase filmico y la obra literaria. Nos resultó particularmente útil, en este propósito, abordar la “poética de autor” que rige el texto precursor como parámetro del análisis comparativo. Ahora bien, para formular la “poética de autor” fue necesario acometer una lectura transversal de la obra general de cada uno de los novelistas estudiados y, de este modo, pudimos caracterizar la cosmovisión que subyace en sus respectivas novelas —cosmovisión que se pone de manifiesto en los temas recurrentes y en las estrategias representacionales rastreables en sus escritos—. Como hemos planteado, esta labor sirvió de insumo clave para pasar al trabajo analítico; en primer lugar, de cada una de las novelas precursoras y, seguidamente, de cada uno de los trasvases filmicos. Privilegiamos, en el análisis de las

adaptaciones, el estudio de las transformaciones llevadas a cabo por los realizadores cinematográficos. Así pudimos establecer si los trasvases consultaban la “poética de autor” presente en los textos precursores o si, por el contrario, proponían recorridos diferentes. En otras palabras, hallamos en estas transformaciones temáticas y representacionales los elementos más significativos para comprender el tipo de diálogo estético que tuvo lugar en cada una de las adaptaciones estudiadas.

El estudio de la novelística latinoamericana del post-boom nos dejó vislumbrar el contexto social y cultural en que fueron escritas las tres novelas que nos han ocupado. En este sentido, analizar las relaciones novelísticas entre el “boom” y el post-boom nos ha propiciado una mejor comprensión del campo literario latinoamericano durante la segunda mitad del siglo XX. Y esto nos ha llevado, asimismo, a advertir el cambio de paradigma que aquí se presentó en relación con la concepción de la novela —cambio que, entre otras cosas, está detrás de las fuertes descalificaciones críticas que recibieron los más destacados novelistas del post-boom desde sus inicios, incluidos los tres autores que aquí estudiamos—. Así las cosas, la novela latinoamericana transitó de una noción vanguardista emparentada con los parámetros de la alta cultura (boom) a una concepción más proclive a la cultura popular y mass-mediática (post-boom), de una preconización de la experimentación formal (boom) a una actitud más amigable con el lector (post-boom), de una aspiración a la “novela total” (boom) a una narrativa más episódica e inserta en los avatares de la cotidianidad (post-boom). De otro lado, esta parte de nuestro estudio concerniente a los aspectos de carácter contextual nos ha llevado a encontrar elementos comunes que atraviesan las concepciones novelísticas de Manuel Puig, Antonio Skármeta y Ángeles Mastretta. Nos referimos a rasgos como la incorporación en su narrativa de insumos provenientes de la cultura popular, o como la

simpatía por los géneros descatalogados —melodrama, ídolos mediáticos, música vernácula—. Esto pone de presente que la “poética de autor” viene a configurarse tanto con aspectos emanados de la individualidad creativa de cada autor, como con otros cuyo origen está en la dimensión histórico-social.

El primero de los capítulos analíticos, “‘El beso de la mujer araña’ de Manuel Puig y la versión filmica de Héctor Babenco”, nos reveló el carácter heterodoxo que tiene la obra del novelista argentino. Aprendimos su fascinación por el cine hollywoodense de los años 30 y 40 del siglo XX y su debilidad por las musas de la gran pantalla. Constatamos su carácter de inaugurador del post-boom precisamente en su rechazo de la “alta cultura”, en su deliberado anti-intelectualismo y en su confrontación de toda forma de autoritarismo —incluido el del establishment literario—. Pudimos ver cómo dicha confrontación lo llevó a buscar otros modos de narrar la novela, pues la idea misma del narrador omnisciente resultaba contraria a su drama con el poder. Esto le imprimió un carácter renovador a su trabajo ficcional. Todos estos elementos propios de su “poética de autor” pudieron ser rastreados puntualmente en su ópera magna, “El beso de la mujer araña”. Igualmente y auspiciados conceptualmente por este análisis previo, pudimos estudiar el modo en que Héctor Babenco sorteó las dificultades de adaptar una obra tan compleja. De hecho, las transformaciones que llevó a cabo en dos niveles estructurales —las estrategias textuales y las re-narraciones filmicas— consultan plenamente la poética de la obra precursora, sin que ello implique ningún menoscabo de la calidad estética del filme ni de su autonomía como obra artística bien lograda.

El trabajo analítico que hicimos en “‘El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)’ de Antonio Skármeta y la versión filmica, ‘Il postino’, de Michael Radford”, nos resultó revelador en varios aspectos. En primer lugar porque nos permitió conocer una gama

temática que fue muy representativa no sólo de las ficciones del chileno, sino también de aquella generación cuya carrera escritural se inició a comienzos de los años 70. Estamos hablando de motivos como el culto a la juventud, o como la vida cotidiana en las caóticas urbes latinoamericanas, o como la irrupción del interés político entre aquella juventud “rebelde” —marcado sin duda por el cruel advenimiento de dictaduras sanguinarias, especialmente en el sur del continente—. Por otra parte, nos mostró hasta qué punto la fascinación por la cultura de masas tuvo una fuerte incidencia en la generación de un paradigma ficcional amigable con el lector; esto es, eficaz comunicativamente hablando. Pero incluso dicho paradigma auspició un tipo de narración “anfibia”; es decir, que se puede trasvasar con gran facilidad entre diferentes medios expresivos, como el literario, el teatral o el cinematográfico. Tal es el caso de “El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)”. La adaptación cinematográfica realizada por Michael Radford nos dejó ver, de otro lado, un tipo de trasvase con fuertes transformaciones en diferentes espectros —a nivel de época y contexto geográfico-social, a nivel de la estructura dramática y a nivel de los personajes— y que, no obstante, se apega con mucha precisión a la poética de autor que rige el texto literario. Todo esto sin detrimento alguno en la calidad de la obra fílmica. Esto nos permitió corroborar que la adaptación cinematográfica puede ser plenamente artística incluso en aquellos casos en que se opte por mantener vigente la “poética de autor” que establece la obra precursora.

El capítulo final de esta investigación fue titulado “‘Arráncame la vida’ de Ángeles Mastretta y la versión fílmica de Roberto Sneider”. En éste pudimos escudriñar el adverso entorno crítico que afrontó Mastretta, al igual que muchos otros novelistas del post-boom. Ahora bien, al revisar las acusaciones que se le hicieron en el sentido de

trabajar con “fórmulas manidas” provenientes de la cultura de masas, pudimos corroborar el equívoco de una crítica prejuiciada que no advirtió en su momento la dimensión paródica con que dichas “fórmulas” fueron incorporadas en su trabajo ficcional. Tal es lo sucedido con el melodrama en “Arráncame la vida” y en “Mal de amores”. Asimismo, pudimos comprender el modo particular en que esta autora mexicana funda su obra en una mirada femenina muy potente, sin que ello implique incurrir en ningún tipo de proselitismo feminista ni en ningún otro discurso teórico preconcebido. Finalmente hallamos aquí un desarrollo temático importante en lo que respecta al modo en que la corrupción política mexicana traicionó todos los ideales de la Revolución. El trasvase de Roberto Sneider nos mostró el trabajo de unas transformaciones necesarias para evitarle dispersión dramática a una narración montada, en gran medida, sobre micro-relatos; sin embargo, echamos de ver una disposición decidida a buscar estrategias de mitigación de los cambios para no afectar con éstos la poética de autor en que se funda la obra precursora. Aunque, en el caso del cierre del relato —entendido como un “estilema” de autor—, advertimos el fortalecimiento de un tema en detrimento de otro; en este caso, un afianzamiento de la reivindicación femenina y un debilitamiento de la mirada crítica a la corrupción política del México post-revolucionario.

Bibliografía

Sobre adaptación cinematográfica

AGUIRRE ROMERO, Joaquín María (1989): Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de las obras literarias. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

BALDELLI, Pío (1966) [1964]: El Cine y la Obra Literaria. Ediciones ICAIC, La Habana.

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1997) [1995]: La semilla inmortal, los argumentos universales en el cine. Editorial Anagrama, Barcelona.

BAZIN, André (2001) [1958]: “En favor de un cine impuro”, en: ¿Qué es el cine? Ediciones Rialp, Madrid.

BETTETINI, Gianfranco (1986): La conversación audiovisual. Problemas de enunciación fílmica y televisiva. Editorial Cátedra, Madrid.

CARDWELL, Sarah (2007): “Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration”, en: WELSH, James y LEV, Peter (editores). The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation. The Scarecrow Press, Maryland.

CHATMAN, Seymour (1990) [1978]: Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y en el cine. Editorial Taurus, Madrid.

COMPARATO, Doc (1992): De la creación al guión. Instituto Oficial de Radio y televisión, Madrid.

FIELD, Syd (1996) [1979]: El manual del guionista. Ediciones Plot, Madrid.

GEDULD, Harry (editor) (1997) [1972]: Los escritores frente al cine. Editorial Fundamento, Madrid.

GIMFERRER, Pere (1999) [1985]: Cine y literatura (edición revisada y ampliada). Seix Barral, Barcelona.

HUESO, Luis Ángel (1998): El cine y el siglo XX. Editorial Ariel, Barcelona.

KRANZ, David L. y MELLERSKI, Nancy C. (editores) (2008): In/Fidelity: Essays on Film Adaptation. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.

MANZANO ESPINOSA, María Cristina (2008): La adaptación como metamorfosis: transferencias entre el cine y la literatura. Editorial Fragua, Madrid.

McFARLANE, Brian (2007): "It Wasn't Like That in the Book..." En: WELSH, James y LEV, Peter (editores). *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. The Scarecrow Press, Maryland.

METZ, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Vol 1. Editorial Paidós, Barcelona.

PEÑA-ARDID, Carmen (1992): *Literatura y cine*. Editorial Cátedra, Madrid.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (editor) (2010): *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

SAINT-GELAIS, Richard (2011): *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil, Collection Poétique, Paris.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís (2000): *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*. Editorial Paidós, Madrid.

SEGER, Linda (2001) [1987]: *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Rialp, Madrid.

_____ (1993) [1992]: *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Ediciones Rialp, Madrid.

SUBOURAUD, Frédéric (2010) [2006]: *La adaptación, el cine necesita historias*. Editorial Paidós, Madrid.

TRUFFAUT, Françoise (2001) [1966]: *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial, Madrid.

WAGNER, Geoffrey (1975): *The novel and the cinema*. Associated University Press, New Jersey.

WEISSTEIN, Ulrich (1975) [1973]: "Historia de los temas y motivos", en: *Introducción a la literatura comparada*. Editorial Planeta, Burgos.

WOLF, Sergio (2001): *Cine / Literatura, ritos de pasaje*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

Revistas

WALKER, Elsie M. y JOHNSON, David T. "Letter from the Editors", *Literature/Film Quarterly*, 2005, 33, No. 1, Salisbury University, Maryland.

TRUFFAUT, Françoise. "Une certaine tendance du cinéma français", *Cahier du cinéma*, 1954, No. 31, Paris.

Sobre post-boom latinoamericano

AÍNSA, Fernando (2012): Palabras nómadas, nueva cartografía de la pertenencia. Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid.

BECERRA, Eduardo (1996): Pensar el lenguaje, escribir la escritura. Experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

BLAUSTEIN, Daniel (2011): Procedimientos miméticos y antimiméticos en las obras del post-boom. Georg Olms Verlag, Hildesheim / Zürich / New York.

CANTERO ROSALES, María Ángeles (2004): El “boom femenino” hispanoamericano de los años ochenta, un proyecto narrativo de “ser mujer”. Universidad de Granada, Granada.

CHAO, Ramón (1994): Un posible Onetti. Ronsel Editorial, Barcelona.

DONOSO, José (1999) [1972]: Historia personal del boom. Alfaguara, Madrid.

FRANCO, Jean (1984): “Memoria, narración y repetición: La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”, en: RAMA, Ángel (editor). Más allá del boom: literatura y mercado. Folios ediciones, Buenos Aires.

FUENTES, Carlos (2011): “El post-boom (1)”, en: La gran novela latinoamericana. Alfaguara, Madrid.

FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (editores) (1996): McOndo, una antología de nueva literatura hispanoamericana. Grijalbo-Mondadori, Barcelona.

GÁLVEZ, Marina (1987): La novela hispanoamericana contemporánea. Taurus, Madrid.

GIARDINELLI, Mempo (1997): “Historia y novela en la Argentina de los 90”, en: KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (editores). La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Editorial Vervuert, Frankfurt / Madrid.

_____ (1990): “Posmodernidad y posboom en la literatura latinoamericana”, en: Así se escribe un cuento. Beas Editores, Buenos Aires.

HARSS, Luis (2012) [1966]: “Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes”, en: Los nuestros. Alfaguara, Madrid.

LÓPEZ CÁCERES, Alejandro José (2005): “De la literatura en un mundo abarrotado”, en: Entre la pluma y la pantalla: reflexiones sobre literatura, cine y periodismo. Universidad del Valle, Cali.

LÓPEZ ABADÍA, José Manuel y MORALES SARAVIA, José (editores) (2005): Boom y postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción. Verbum, Madrid.

MARCOS, Juan Manuel (1983): Roa Bastos, precursor del post-boom. Katún, México.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2008): “Últimas tendencias y promociones”, en: BARRERA, Trinidad (coordinadora). Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo III, Siglo XX. Editorial Cátedra, Madrid.

RAMA, Ángel (2008) [1982]: “El boom en perspectiva”, en: La novela en América latina, panoramas 1920 – 1980. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

_____ (2008) [1982]: “Los contestatarios del poder”, en: La novela en América latina, panoramas 1920 - 1980. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

REISZ, Susana (1996): Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica. Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos / Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (2003) [1972]: “Notas sobre (hacia) el Boom”, en: Obra Selecta. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

SHAW, Donald L. (1988) [1981]: Nueva narrativa hispanoamericana. Cátedra, Madrid.

_____ (2008) [sexta edición ampliada, 1999]: Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. Cátedra, Madrid.

_____ (1998): The Post-Boom in Spanish American Fiction. State University of New York, Albany.

SKÁRMETA, Antonio (1983): “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”, en: SILVA CÁCERES, Raúl (y otros). Del cuerpo a las palabras: La narrativa de Antonio Skármeta. Literatura Americana Reunida, Madrid.

_____ (2005) [1980]: No pasó nada. Debolsillo, Buenos Aires.

SWANSON, Philip (1990): “Conclusion: After the Boom”, en: Philip Swanson (editor). Landmarks in Modern Latin American Fiction. Routledge, London / New York.

TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia (1971): Los españoles y el boom. Tiempo Nuevo, Caracas.

TORNÉS REYES, Emmanuel (1996): ¿Qué es el postboom? Editorial Letras Cubanas, La Habana.

VIÑAS, David (1984): "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana", en: RAMA, Ángel (editor). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios ediciones, Buenos Aires.

WILLIAMS, Raymond L. (1995): *The Postmodern Novel in Latin America: politics, culture and the crisis of truth*. MacMillan Press, New York.

Revistas

BLAUSTEIN, Daniel. "Rasgos distintivos del post-boom", *Revista Iberoamérica Global*, 2009, volumen 2, Nº 1, The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem.

CARBAJAL, Brent James. "The Packaging of Contemporary Latin American Literature: 'La Generación Crack' and 'McOndo'", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 2005, Vol. 20, Nº 2, University of Northern Colorado, Northern Colorado.

CASTILLO PÉREZ, Alberto. "El Crack y su manifiesto", *Revista de la Universidad de México*, 2006, Nº 3, México.

GONZÁLEZ, José Eduardo. "El post-boom y la dificultad textual como ideología", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1999, Nº 33, Washington.

GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo, "La narrativa latinoamericana del posboom", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1998, Nº 38, Washington.

HEKER, Liliana. "Posboom: una poética de la mediocridad", *El ornotorrinco*, 1986, Nº 14, Buenos Aires.

MARTIN, Gerald. "Boom, Yes; 'New' Novel, No: Further Reflections on the Optical Illusions of the 1960s in Latin America", *Bulletin of Latin American Research*, 1984, Vol. 3, Nº 2, New Jersey.

VOLPI, Jorge. "La literatura latinoamericana ya no existe", *Revista de la Universidad de México*, 2006, Nº 31, México.

VOLPI, Jorge; URROZ, Eloy; PADILLA, Ignacio; CHÁVEZ, Ricardo; PALOU, Pedro Ángel. "Manifiesto Crack", *Lateral. Revista de Cultura*, 2000, Nº 70, Barcelona.

WILLIAMS, Raymond L. "Responde to Donald Shaw's 'Skármeta between Post-boom and Postmodernism'", *Revista de Estudios Hispánicos*, 1999, Nº 33, Washington.

Sobre Manuel Puig y su obra

ALMADA ROCHE, Armando (1992): *Conversaciones con Manuel Puig*. Editorial Vinciguerra, Buenos Aires.

AMÍCOLA, José (2000): “Manuel Puig y la narración infinita”, en: JITRIK, Noé. Historia de la literatura argentina, Tomo 11. Emecé, Buenos Aires.

AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela (editores) (1998): Encuentro Internacional Manuel Puig. Beatriz Viterbo, Rosario.

BACARISSE, Pamela (1993): Impossible Choices. The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig. University of Calgary, Calgary.

CAMPOS, René (2002): “‘I’m ready for my close up’: los ensayos de la heroína”, en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

CORBATTA, Jorgelina (1988): Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig. Editorial Orígenes, Madrid.

EZQUERRO, Milagros (2002): “‘Shahrazad ha muerto’. Las modalidades narrativas”, en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

FOSSEY, Jean Michel (1973): Galaxia latinoamericana (siete años de entrevistas). Inventarios Provisionales Editores, Las Palmas de Gran Canaria.

GOLDCHLUK, Graciela (2002): “‘Distancia y contaminación’. Estudio crítico genético de la fase redaccional”, en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

KHARBACH, Azis (1999): Literatura y cine: Manuel Puig. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

LOGIE, Ilse (2002): “‘El beso de la mujer araña’ o la metamorfosis del mediador”, en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

MARTÍ-PEÑA, Guadalupe (1997): Manuel Puig ante la crítica: Bibliografía analítica y comentada (1968-1996). Vervuert-Iberoamericana, Madrid.

PANESI, Jorge (2002): “Lecturas críticas”, en: PUIG, Manuel. El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

PIGLIA, Ricardo (1972): “Clase media: cuerpo y destino”, en: Lafforge, Jorge (Compilador). Nueva novela latinoamericana 2. Editorial Paidós, Buenos Aires.

PUIG, Manuel (1996) [1969]: Boquitas pintadas. Seix-Barral, Barcelona.

_____ (2002) [1976]: El beso de la mujer araña (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica). Colección Archivos ALLCA XX, Madrid, Barcelona, La

Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas.

_____ (1993): *Estertores de una década*. Nueva York '78. Seix-Barral, Buenos Aires.

_____ (1985): *La casa del villano y Recuerdo de Tijuana*. Seix-Barral, Barcelona.

_____ (1981) [1968]: *La traición de Rita Hayworth*. Seix-Barral, Barcelona.

_____ (1973): *The Buenos Aires Affair*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1974): *Narradores de esta América II*. Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires.

ROMERO, Julia (2002): “‘Los posibles narrativos’. Estudio crítico genético de la fase prerredaccional”, en: PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña* (AMÍCOLA, José y PANESI, Jorge, edición crítica).

_____ (2006): *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Editorial Iberoamericana-Vervuert, Madrid.

SÁNCHEZ GARRÓ, Zunilda (1980): *La novelística de Manuel Puig*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

SPERANZA, Graciela (2003) [2000]: *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Editorial Norma, Buenos Aires.

Revistas y otros

BABENCO, Héctor (director). *El beso de la mujer araña*, Idafilms, 1985, Brasil-USA.

CABRERA INFANTE, Guillermo. “El estilo Puig. Sueños de cine, historias de novela”, *Clarín*, enero 7 de 2001, Buenos Aires.

CODDOU, Marcelo. “Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: ‘El beso de la mujer araña’”, *The American Hispanist*, 1997, N° 18, Northwestern University, Illinois.

DÍEZ, Luys A. “El beso de la mujer araña: parábola de la represión sexual”, *Revista Camp de L’arpa*, 1977, N° 40, Barcelona.

ECHAVARREN, Roberto. “‘El beso de la mujer araña’ y las metáforas del sujeto”, *Revista Iberoamericana*, 1978, N° 102-103, Pittsburgh.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. “Manuel Puig: cine y literatura en ‘El beso de la mujer araña’”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2000, N° 29, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

GOLDCHLUK, Graciela y ROMERO, Julia. “El contorno del fantasma. La huella de la historia en ‘El beso de la mujer araña’, de Manuel Puig”, *Revista Orbis Tertius*, 1997, año II, número 4, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

OSORIO, Manuel. “Entrevista a Manuel Puig”, *Semanario Cultural* del diario *El Pueblo*, agosto 6 de 1978, Cali.

PAULS, Alan. “Bésame mucho”, *Página 12*, septiembre 28 de 2003, Buenos Aires.

_____. “Sobre Manuel Puig: la zona íntima”, *Revista de la Facultad de Comunicación y Letras* (dossier) - *Cátedra de Bolaño*, 2008, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

PEREDA, María Rosa. “Que el lector ponga en orden los datos de la novela”, *El País*, mayo 31 de 1979, Madrid.

ROCAMORA ABELLÁN, Francisco. “El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 1980, volumen XXXVIII, número 2, Murcia.

SOLER SERRANO, Joaquín. “Entrevista a Manuel Puig”, *A fondo*, 1976, Radio Televisión Española, Madrid.

SOSNOWSKI, Saúl. “Entrevista a Manuel Puig”, *Revista Hispanoamérica*, 1973, año 1, N° 3, USA.

TORRES FIERRO, Danubio. “Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería”, *Revista Eco*, marzo de 1975, N° 173, Bogotá.

VARGAS LLOSA, Mario. “Disparen sobre el novelista”, *Clarín*, enero 7 de 2001, Buenos Aires.

WEISMAN, David (realizador). In memoriam Manuel Puig (1932-1990), 1985, Idafilms, Brasil.

Sobre Antonio Skármeta y su obra

AGUIRRE, Margarita (1997): Genio y figura de Pablo Neruda. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

CARDONA-LÓPEZ, José (1996): La nouvelle hispanoamericana reciente. Tesis doctoral. Universidad de Kentucky, Kentucky.

DORFMAN, Ariel (1984): Hacia la liberación del lector latinoamericano. Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire.

GIARDINELLI, Mempo (2003) [1992]: Así se escribe un cuento. Ediciones B, Madrid.

HERNÁNDEZ HARO, Reyna Guadalupe (2007): Tres novelas de Antonio Skármeta: del libro a la lectura. Tesis. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

KOHUT, Karl y MORALES SARAVIA, José (editores) (2002): Literatura chilena hoy, la difícil transición (actas del simposio realizado en la Universidad Católica Eichstätt, febrero de 1999). Editorial Vervuert, Frankfurt-Main-Madrid.

LEE, Seong Hun (2000): La narrativa de Antonio Skármeta: la evolución de su literatura dentro del marco del postboom. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

LIRA, Constanza (1985): Skármeta: la inteligencia de los sentidos. Editorial Dante, Colección tesis y estudios literarios, Santiago de Chile.

RAMA, Ángel (editor) (1984): Más allá del Boom: literatura y mercado. Editorial Folios, Buenos Aires.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís (2000): De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación. Editorial Paidós, Madrid.

SEGER, Linda (2001) [1987]: Cómo convertir un buen guión en un guión excelente. Ediciones Rialp, Madrid.

_____ (1993) [1992]: El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas. Ediciones Rialp, Madrid.

SHAW, Donald (1994): Antonio Skármeta and the Post Boom. Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire.

_____ (1992): Nueva narrativa hispanoamericana. Editorial Cátedra, Madrid.

SILVA CÁCERES, Raúl (et al) (1983): Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta. Literatura Americana Reunida, Madrid.

SKÁRMETA, Antonio (2009) [1985]: El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). Debolsillo, Barcelona.

_____ (2004) [1967]: El entusiasmo. Random House, Barcelona.

_____ (2004) [1969]: Desnudo en el tejado. Random House, Barcelona.

_____ (1987) [1980]: No pasó nada. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

_____ (1975): *Soñé que la nieve ardía*. Editorial Planeta, Barcelona.

_____ (1973): *Tiro libre*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.

Revistas y otros

BINNS, Niall. “Skármeta el novelista y la moneda cotidiana de la poesía”, *Revista Estudios Públicos*, 2009, N° 115, Santiago de Chile.

MARKS, Camilo. “Antonio Skármeta: el adolescente perpetuo”, *Revista de libros de El Mercurio*, 11 de junio de 2004, Santiago de Chile.

MASCARÓ, Roberto (entrevista). “Asedio moderado a Antonio Skármeta”, *Zona Franca*, 1982, N° 29, Caracas.

McINTOSH, Shanon (realizador). “Poesía, pasión, el cartero. El retorno poético de Pablo Neruda”, Miramax Films, 1996, Los Angeles.

MEES, Jaap (entrevista). “Michael Radford: I’m not an in-your-face film-maker”, *Talking Pictures (web magazine)*, 1996, N° 16, Plymouth, United Kingdom.

MILLARES MARTÍN, Selena. “La trayectoria narrativa de Antonio Skármeta: un viaje hacia la luz”, *Revista Pliegos de la Ínsula Barataria*, 1996, N° 3, Universidad de Alcalá de Henares.

OSSA GALDAMES, Ignacio. “El hombre y el artista en la narrativa de Antonio Skármeta”, *Revista Taller de Letras*, 1971, N° 1, Santiago de Chile.

PIÑA, Juan Andrés. “Ardiente paciencia: notas para una discusión”, *Revista Apuntes*, 1987, N° 95, Santiago de Chile.

RADFORD, Michael. “Comentarios a ‘Il Postino’” (deocumental), Miramax Films, 1994, Cine - città.

RADFORD, Michael (director). “Il Postino”, Miramax Films, 1994, Francia-Italia-Bélgica.

ROJO, Grínor. “Una novela del proceso chileno: ‘Soñé que la nieve ardía’ de A. Skármeta”, *Cuadernos Americanos*, 1979, Volumen 36, N° 3, México.

_____. “Celebración de Antonio Skármeta”, *Anales de Literatura Chilena*, 2002, Año 3, N° 3, Santiago de Chile.

(Sin autor mencionado). “Skármeta se emocionó al compartir con el público chileno en montaje de ‘Ardiente paciencia’”, *La Época*, 20 de marzo de 1987, Santiago de Chile.

VILLORO, Juan. “Elogio familiar de Antonio Skármeta”, *Revista Estudios Públicos*, 2009, N° 115, Santiago de Chile.

ZERAN, Faride (entrevista). "Antonio Skármeta y la imaginación sin poder", *La Época*, 28 de noviembre de 1993, Santiago de Chile.

Sobre Ángeles Mastretta y su obra

CANTERO ROSALES, María Ángeles (2004): El "Boom femenino" hispanoamericano de los años ochenta, un proyecto narrativo de "ser mujer". Universidad de Granada, Granada.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (1991): Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México.

FIGUEROA, Ana (2001): Escritoras hispanoamericanas: Alba Lucía Ángel, Rosario Ferré, Ángeles Mastretta, Gabriela Mistral, Sylvia Molloy, Alejandra Pizarnik: espejos-desplazamientos-fisuras-dobles discursos. Ediciones Cuarto Propio, Santiago de Chile.

FRANCO, Jean (1994) [1989]: Las conspiradoras: la representación de la mujer en México. Fondo de Cultura Económica, México.

LAGOS, Ramona (2003): Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta. Ediciones Cuarto Propio, Santiago de Chile.

LAVERY, Jane Elizabeth (2005): Ángeles Mastretta: Textual Multiplicity. Tamesis, Woodbridge, New York.

MASTRETTA, Ángeles (2009) [1990]: Arráncame la vida. Seix Barral, Barcelona.

_____ (2002) [1998]: El mundo iluminado. Seix Barral, Bogotá.

_____ (2002) [1996]: Mal de amores. Punto de Lectura, Madrid.

_____ (2007): Maridos. Seix-Barral, Barcelona.

_____ (2006) [1991]: Mujeres de ojos grandes. Booket, Barcelona.

_____ (2000) [1999]: Ninguna eternidad como la mía. Alfaguara, Bogotá.

_____ (2002) [1994]: Puerto libre. Seix Barral, Bogotá.

MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (2006): La voz femenina en la narrativa latinoamericana: Una relectura crítica. Ediciones Cuarto Propio, Santiago de Chile.

MEZA MÁRQUEZ, Consuelo (2000): La utopía Feminista: Quehacer Literario de Cuatro Narradoras Mexicanas Contemporáneas. Universidad Autónoma de Aguascalientes / Universidad de Colima, Aguascalientes.

ORTEGA, Julio [editor] (2001): Ángeles Mastretta: La Semana de Autor sobre Ángeles Mastretta (Madrid, 21 al 23 de junio de 1999). Ediciones Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.

SEFCOVICH, Sara (1987): México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana. Grijalbo, México.

THORTON, Niamh (2006): Women and The War Story in Mexico: La Novela de la Revolución. The Edwin Mellen Press, Lewiston (New York)/Queenston (Ontario)/Lampeter (Gales).

THOMASSEAU, Jean-Marie (1989) [1984]: El melodrama. Fondo de Cultura Económica, México.

Revistas y otros

APTER-CRAGNOLINO, Aída. “Jugando con el melodrama: género literario y mirada femenina en ‘Arráncame la vida’ de Ángeles Mastretta”, *Revista Confluencias*, Volumen 11, N° 1, Otoño de 1995, University for Northern Colorado, Colorado.

BEER, Gabriela de. “Entre la aventura y el litigio: una entrevista con Ángeles Mastretta”, *Revista Nexos*, N° 184, 1993, México.

BRADU, Fabianne. “¿Los nuevos realistas?”, *Revista Vuelta*, 11, N° 129, 1987, México.

BROWN, Meg. “The Allende/Mastretta Phenomenon in West Germany: When Opposite Cultures Attract”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, N° 10, 1994, University for Northern Colorado, Northern Colorado.

CABALLERO, Jorge. “‘Arráncame la vida’ muestra cómo nos volvimos hijos del fraude”, *La Jornada*, septiembre 2 de 2008, México.

DUNCAN, Cynthia. “Mad Love: The Problematization of Gendered Identity and Desire in Recent Mexican Women’s Novels”, *Studies in the Literary Imagination*, Spring 2000, Georgia State University, Georgia.

EGAN, Linda. “Tragicomedia de la transgresión en ‘Arráncame la vida’”, *Signos Literarios*, Número 3, enero-junio 2006, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.

FUENTES, Marcelo. “La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: la política del bolero”, *Taller de Letras*, N° 35, noviembre de 2004, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

HALPERIN, Jorge. “Ángeles Mastretta. Morirse de la risa con el melodrama”, *Cultura y Nación*, diario Clarín, agosto 12 de 1992, Buenos Aires.

LEMAÎTRE, Monique. “La historia oficial frente al discurso de la ‘ficción’ femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta”, *Revista Iberoamericana*, Volumen LXII, N° 174, enero – marzo de 1996, University of Pittsburg, Pittsburg.

MUJICA, Bárbara. “Ángeles Mastretta: Women of Will in Love and War”, *Revista Américas (OEA)*, Volumen 49, N° 4, julio-agosto de 1997.

NAPOMUCENO, Eric. “Ángeles Mastretta”, *Sangre Latino*. Canal Brasil, TV Cultura e Urca Filmes, 2011, Brasil.

ROFFÉ, Reina. “Entrevista con Ángeles Mastretta”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 593, noviembre de 1999, Madrid.

SABIA, Saïd. “Arráncame la vida de Ángeles Mastretta: La Historia desde la trastienda”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 32, marzo-junio 2006, año XI, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

SALVADOR, Álvaro. “Novelas como boleros, boleros como novelas: Una lectura de ‘Arráncame la vida’”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 28, 1999, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

SNEIDER, Roberto (director). *Arráncame la vida*, Altavista Films/La Banda Films, 2008, México.

SOLANES, Ana. “La sabiduría es una forma de la inteligencia del alma”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 696, junio de 2008, Madrid.

SOLÓRZANO, Fernanda. “Arráncame la vida”, *Letras Libres*, octubre de 2008, México.

TELCHMAN, Ron. “Con la precisión del arrebató”, *Revista Nexos*, N° 112, abril de 1987, México.